

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

**La masculinidad en John Ford: héroes contra
hombres**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carlos Ibáñez Puerta

DIRECTOR

Francisco García García

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL
La masculinidad en John Ford: héroes contra hombres

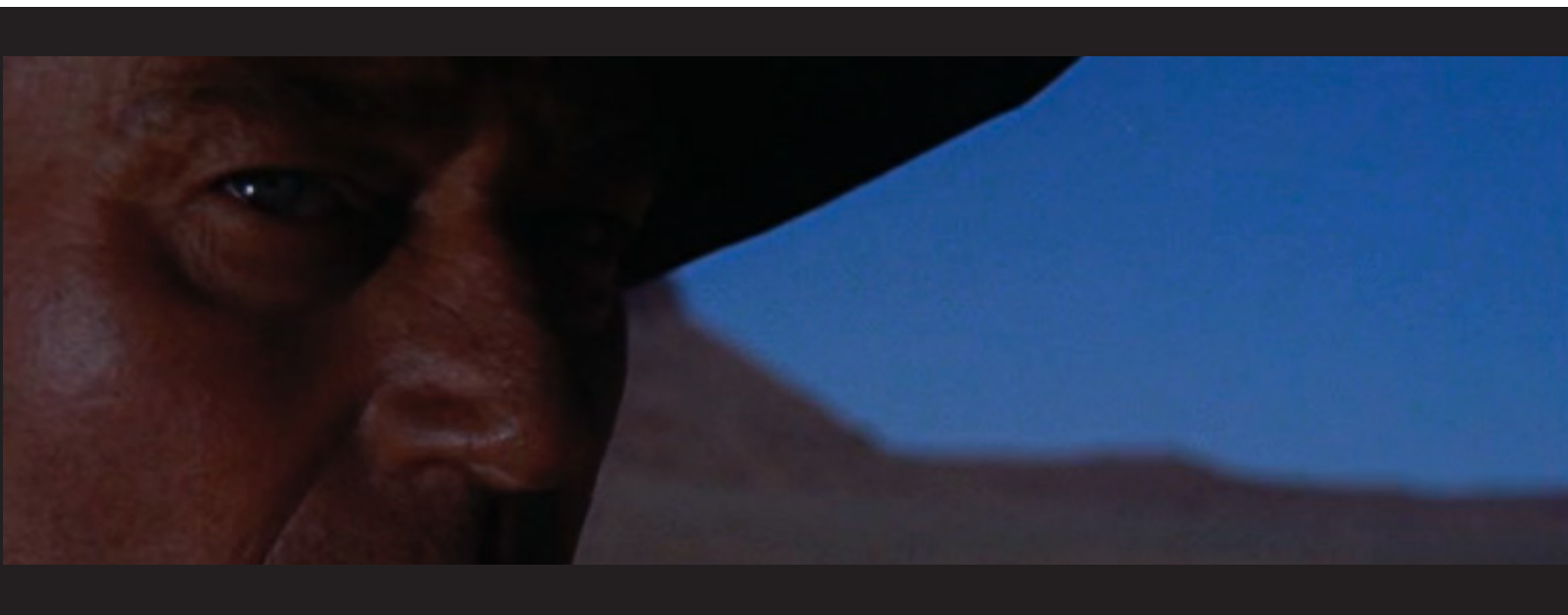
MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por **Carlos Ibáñez Puerta**
Dirigida por el **Dr. Francisco García García**

Madrid, 2015

LA MASCULINIDAD EN JOHN FORD:

HÉROES CONTRA HOMBRES



Dedicatoria

El presente estudio está dedicado a todos aquellos que, ahora o en el futuro, sientan una sensación desconocida y poderosa que les impida separarse de la pantalla la primera vez que ven cine clásico.

Agradecimientos

A Francisco García García, mi director de Tesis doctoral. Maestro, fuente de claridad y conocimiento. Que ha confiado en mí más que yo mismo y ha sido siempre paciente. Y que deshizo los nudos cuando más enredados estaban.

A María Elena Ibáñez Puerta, mi querida hermana; organizadora sin igual. Siempre dispuesta a compartir penurias (y a llevarse la peor parte).

A Susana Ferrero Blanco, el amor de mi vida; para quién es tan sencillo equilibrar el más tierno querer, el apoyo incondicional y el respeto. Y que sabe lo que necesito antes que yo mismo.

A Sahamos, la mejor amiga que se puede tener. Siempre sacrificando sus intereses por los de los demás. Sanadora física y espiritual. Manantial inagotable de claridad y decisión.

A Emiliano Ibáñez Jiménez y a Resurrección Puerta García, mis amados padres, que lo han dado todo por mi hermana y por mí. Que siempre han respetado mis decisiones y mis caminos, y que tanto insistieron en el valor y la necesidad de la cultura y la educación.

A María García Mínguez (in memoriam), mi abuela materna, con su amor incondicional. Cuando era un cinéfilo adolescente, novato, ignorante y engreído, vi en su compañía *Fort Apache*, película de un director al que conocía y respetaba en la distancia, pero que no me interesaba mucho. Los apreciativos comentarios de mi abuela me dieron nuevos ojos, y ahí comienza todo.

A Rafael Pineda. Que siempre ofrece ayuda aunque no se la pidan. Y que siempre te hace reír, aunque no quieras.

A John Ford (in memoriam), con quien muy probablemente no me hubiera llevado bien (me conozco), pero que dejó un legado laberíntico en el que podría perderme durante toda mi vida de cinéfilo sin sentir la necesidad de salir.

Resumen

John Ford alcanzó una posición crítica sin igual en los últimos años del siglo pasado. La desaparición de las consideraciones ideológicas y coyunturales que enturbiaron su consideración desde la posguerra, y el descubrimiento de títulos de los años postreros de su carrera contribuyeron a dicho prestigio imbatible. Para la segunda década del actual siglo, la producción académica centrada en su obra y persona se ha incrementado de modo asombroso. Pero un repaso a las fechas de nacimiento de los autores y autoras de la comentada producción académica nos dice que para los cinéfilos más jóvenes, la presencia de su figura ha quedado tan desdibujada como la de cualquier otro creador clásico. Urge pues mantener la actualidad de su personal, amplia y profunda obra.

El actual trabajo de investigación gira en torno al grado de superposición, en la obra de Ford, que encontramos entre dos conceptos que la narrativa tradicional tiende a hacer coincidir: masculinidad y heroicidad. Así, nuestro objeto a investigar es doble; por un lado, la visión sobre la masculinidad proyectada en la obra “fordiana”; por otro, qué atributos adornan a los héroes presentados por el director. Incidimos en el doble objeto al actuar bajo la creencia de que Ford no se ciñe inevitablemente a la asociación entre ambas ideas. Para ello, exploraremos un campo más amplio. Primero, contextualizando dicha concepción de la masculinidad en la visión que sobre la sexualidad y la identidad genérica nos ofrece John Ford. Posteriormente, desentrañando el vínculo entre la figura masculina y la figura del héroe, al entender que, el destilado definitivo de la mayor parte de los modelos de masculinidad positiva que conocemos suele materializarse en el héroe (reconocemos la existencia de una masculinidad negativa, monstruosa), así como que las marcas masculinas del héroe “fordiano” son diversas y, con frecuencia, sorprendentes.

Para apoyar nuestra premisa (la volátil coincidencia entre masculinidad y heroicidad “fordianas”) se comprobará su validez mediante el planteamiento y contraste de una serie de hipótesis que de ella se derivan. Estas hipótesis se pueden concretar en: la construcción de la masculinidad en el cine de John Ford se basa en la definición de las marcas diferenciales del personaje entendido como héroe; John Ford usa códigos fundamentalmente audiovisuales

para configurar la masculinidad del héroe; la masculinidad de los actores “fordianos” ha sido conferida a priori; y en muchas de sus obras se subvierten ciertos aspectos de la relación entre masculinidad y heroicidad habituales en el cine.

Igualmente, comprobaremos que determinados títulos (*The Grapes of Wrath*, *She Wore a Yellow Ribbon* y, sobre todo, *The Searchers*) representan hitos en la obra del director e, independientemente de su continuidad, marcan su filmografía posterior.

Para todo ello, secuenciaremos la investigación en dos fases. En primer lugar, fijaremos los límites de los conceptos de masculinidad y de heroicidad. Recorreremos las principales teorías que definen a ambos, desde una perspectiva histórica y cultural comparada. Extraeremos complejos teóricos vigentes que sean pertinentes para, primero, delimitar nuestro estudio y, tras ello, el contraste de las hipótesis planteadas. Comprobaremos en qué medida se solapan en nuestro acervo cultural y como ello es así en diversas manifestaciones culturales, preferentemente en el cine; y estudiaremos la visión que sobre la masculinidad y la heroicidad proyectaron otros directores que trabajaron en el mismo ámbito en que John Ford realizó su filmografía.

En la siguiente fase de nuestra investigación concentraremos nuestra atención en el análisis de la obra del director. Tras el estudio de la obra global de Ford, extrayendo etapas y constantes temáticas, comprobaremos como el recurso sistemático a una serie de actores y actrices es determinante para la configuración de la perspectiva del autor.

Un análisis profundo de *The Searchers* nos permitirá utilizarla como hito comparativo para el resto de su obra, funcionando como referente con el que medir la perspectiva de Ford sobre la masculinidad y los límites del héroe en el resto de su obra. Se han seleccionado un total de nueve filmes referenciales cuyo análisis aportará luz al asunto que nos ocupa y reforzará nuestras conclusiones, fundamentalmente en lo que respecta a la última fase de la filmografía del director.

Para completar la fase de análisis, y basándonos en las teorías generales estudiadas anteriormente, estableceremos una serie de ítems definidores de la masculinidad y del héroe. Igualmente, demarcaremos un universo total de cincuenta largometrajes del director (que consideramos lo suficientemente significativa) y cien personajes pertenecientes a dichas películas.

Cada uno de ellos será expuesto a los ítems mencionados, extrayendo de todo ello unos resultados cuantificables que nos permitan fijar la recurrencia, las oscilaciones y el poder con el que nuestros dos conceptos centrales se manifiestan, unidos o disociados, en la obra del creador que nos ocupa.

Finalmente, y a efectos de conclusión, señalaremos la confirmación, total o parcial, de las hipótesis de partida. En efecto, el héroe “fordiano” más visible goza de una masculinidad (y una heroicidad) conferida a priori: no puede evitar ser hombre y héroe. Sin embargo, y teniendo en cuenta el amplio universo seleccionado, el panorama es mucho más complejo y flexible; con sospechosa frecuencia, la mayor concentración de marcas de la masculinidad (en un personaje) se superponen tan solo a una heroicidad nominal, mientras que modelos de masculinidad menos fuertes son los que atesoran los atributos del héroe.

Como resultado del proceso de investigación y análisis, pero sin formar parte de la confirmación o refutación de hipótesis, obtendremos varias conclusiones adicionales. Principalmente, observaremos como un modelo adicional de masculinidad se encuentra entre los favoritos y más recurrentes en la obra del director: el patriarca otoñal (o invernal), y como este tiene que atribuirse las funciones del héroe que normalmente recaerían en un personaje joven o maduro. En relación a lo dicho, pero sin superponerse a ello, comprobaremos como el héroe de Ford es excluido (en ocasiones, voluntariamente) de los beneficios del amor romántico, pero esto es así a pesar de (o debido a) la permanente presencia de la mujer. Estas, y otras conclusiones paralelas, ampliarán y reforzarán los resultados obtenidos de nuestra investigación.

Abstract

John Ford reached a critical position unsurpassed in the ending years of last century. The disappearance of ideological and contextual considerations that marred him after the Second World War and the discovery of titles linked to the last years of his career contributed to his prestige. For the second decade of this century, the academic output focused on his works and his personality has increased enormously. Nevertheless, a review of the dates of birth of authors commenting on his works tells us that for the youngest moviegoers, he has lost much of his fascination. Therefore, today, additional effort is required to maintain a living memory of his works.

This research focuses on the degree of overlapping in the works of Ford of two concepts that traditional narrative tends to link: masculinity and heroism. So the object under investigation is twofold; on one hand, the vision of masculinity projected in Fordian works; on the other hand, the attributes of the heroes presented by the director. We believe that Ford does not inevitably adhere to the association between both concepts. To check this, we will explore a wider field. First, we will contextualize such conception of masculinity in the vision of sexuality and gender identity that John Ford offers to us. Subsequently, we will unravel the link between the male figure and the hero to understand that the final distillate of most of the positive models of masculinity often materializes as the hero (while recognizing the existence of a negative, monstrous masculinity) and also that the male characteristics of the Fordian hero are diverse and often surprising.

To support our premise (the volatile match between Fordian masculinity and heroism), its validity will be checked using the statement and contrast of a number of hypotheses that derive from it. These hypotheses can be specified as follows: the construction of masculinity in the films of John Ford is based on the definition of differential marks of the character understood as a hero; John Ford uses primarily audiovisual codes to set the masculinity of the hero; the masculinity of Fordian actors was granted a priori; and in many Ford's works certain aspects of movies' traditional relationship between masculinity and heroism are subverted.

Also, we will confirm that certain titles ("The Grapes of Wrath", "She Wore a Yellow

Ribbon”, and above all, “The Searchers”) represent milestones in the work of the director and, regardless of continuity, mark his later films.

For this, we will split the research in two phases. First we set the boundaries of the concepts of masculinity and heroism. We summarize the main theories that define both, from a comparative historical and cultural perspective. We will draw out theoretical constructions that are relevant to define our study and thereafter, the contrast of the hypotheses. We will check to what extent those boundaries overlap in our cultural heritage and how this is so in various cultural events, preferably in cinema; and we will study the vision of masculinity and heroism projected by other directors who worked in the same context of John Ford.

In the following phase of our research we will focus our attention on the analysis of the works of the director. After a general study of his production, drawing out stages and invariant themes, we will check how the systematic use of the same actors and actresses is crucial for setting the author’s perspective.

A thorough analysis of “The Searchers” will allow us to use it as a comparative milestone for the rest of his work, as a reference against which to measure Ford ‘s perspective on masculinity and the limits of the hero in the rest of his production. We have selected a total of nine films whose analysis brings to light the issue at hand and strengthens our conclusions, mainly in regard to the last phase of the filmography of the director.

To complete the analysis phase, and based on general theories studied previously, we will establish a series of items defining masculinity and heroism. Similarly, we will choose a sample of fifty films (which we consider to be significant) and a hundred characters from them. Each of them will be checked against the above items, drawing from the analysis of the sample some quantifiable results that will enable us to establish the recurrence, the oscillations and the power with which our two central concepts are expressed, linked or unlinked, in Ford’s works.

Finally, as a conclusion, we will confirm all or part of the initial hypotheses. Indeed, the most visible Fordian hero enjoys a masculinity (and heroism) conferred a priori: he cannot help being a man and a hero. However, given the broad sample selected, the picture is much more complex and flexible than that: with suspicious frequency, the highest concentration of signs of masculinity (in a character) coincide with a merely nominal heroism, while less powerful

models of masculinity are actually those who have the precious attributes of the hero.

As a result of the process of research and analysis, but not as part of the confirmation or refutation of the hypotheses, we will also obtain several additional conclusions. Mainly, we will identify that an additional model of masculinity is among the favourites and most recurrent themes in the director's works: the autumn (or winter) patriarch, who has to take the attributes and functions of a hero that would normally be those of a young or mature character. In relation to the previous results, but without overlapping them, we will also check that the hero of Ford is excluded (sometimes voluntarily) from the benefits of romantic love, and this is so despite (or due to) the permanent feminine presence. These and other parallel conclusions expand and reinforce the results of our investigation.

Palabras clave

Masculinidad. Heroicidad. Hombre. Héroe. Mujer. Atributo. Mito. Tradición. Familia. Patriarcado. Feminidad. Matriarcado. Cine. Director. Codificación actoral. Star-system.

ÍNDICE

RESUMEN	9
PALABRAS CLAVE	15
1. INTRODUCCIÓN	21
2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	27
2.1. OBJETO FORMAL	30
2.2. PREGUNTAS	31
2.3. OBJETIVOS	32
2.4. HIPÓTESIS	33
2.5. METODOLOGÍA	34
3. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	35
3.1. IDENTIDAD Y GÉNERO: CONSTRUCCIONES DE LA MASCULINIDAD	39
3.1.1. Género y sexo	39
3.1.2. Estudios de la Masculinidad	43
3.1.3. Masculinidad en el contexto del cine clásico americano	51
3.2. EL HÉROE	53
3.3. LA MASCULINIDAD EN EL CINE AMERICANO: ANÁLISIS DEL HÉROE Y LA FIGURA MASCULINA EN OTROS DIRECTORES	80
3.3.1. D. W. Griffith	81
3.3.2. Cecil B. Demille	84
3.3.3. Raoul Walsh	86
3.3.4. Fritz Lang	89
3.3.5. King Vidor	92
3.3.6. Howard Hawks	95
3.3.7. Alfred Hitchcock	97
3.3.8. John Huston	99
3.3.9. Henry Hathaway	102
3.3.10. Budd Boetticher	105

4. ANÁLISIS	107
4.1. SEMBLANZA GENERAL DE JOHN FORD	109
4.2. JOHN FORD: MODELOS, CONSTANTES Y VARIABLES	115
4.2.1. Persistencia temática y etapas	115
4.2.2. La masculinidad y la heroicidad del personaje “fordiano”	137
4.3. LA REPRESENTACIÓN EN LOS ACTORES	140
4.3.1. Harry Carey	141
4.3.2. Will Rogers	143
4.3.3. Victor McLaglen	145
4.3.4. George O’Brien	147
4.3.5. Ward Bond	149
4.3.6. Henry Fonda	151
4.3.7. John Wayne	153
4.3.8. James Stewart	155
4.4. LA REPRESENTACIÓN EN LAS ACTRICES	157
4.5. ANÁLISIS DE OBRAS SIGNIFICATIVAS	163
4.5.1. Modelo de análisis	168
4.5.2. Obra fílmica referencial: The Searchers	171
4.5.3. Análisis fílmico de obras significativas relacionadas	213
4.5.3.1. <i>Judge Priest</i> (1934)	214
4.5.3.2. <i>Stagecoach</i> (1940)	219
4.5.3.3. <i>The Grapes of Wrath</i> (1940)	224
4.5.3.4. <i>She Wore a Yellow Ribbon</i> (1949)	229
4.5.3.5. <i>The Wings of Eagles</i> (1957)	233
4.5.3.6. <i>The Last Hurrah</i> (1958)	236
4.5.3.7. <i>Sergeant Rutledge</i> (1960)	239
4.5.3.8. <i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> (1962)	243
4.5.3.9. <i>7 Women</i> (1966)	246
4.5.4. Configuración del personaje en las obras referentes	249

4.5.5. Análisis global	253
4.5.5.1. Análisis global de obras referentes	253
4.5.5.2. Análisis global de la configuración de los personajes en las obras referentes	255
4.6. ANÁLISIS DE LA FUERZA DE LOS ATRIBUTOS	258
4.6.1. El universo a analizar	258
4.6.2. Delimitación de los modelos de la masculinidad y la heroicidad	261
4.6.3. Identificación de los atributos de la masculinidad	263
4.6.4. Identificación de los atributos de la heroicidad	266
4.6.5. El modelo de análisis cuantitativo de la fuerza de los atributos	270
4.6.6. Valoración y conclusiones sobre el análisis de la fuerza de los atributos	272
5. CONCLUSIONES	275
5.1. HIPÓTESIS CONTRASTADAS	277
5.2. OTRAS CONCLUSIONES	279
6. REFERENCIAS	281
7. BIBLIOGRAFÍA	297
ANEXOS	323
ANEXO I. FILMOGRAFÍA	325
ANEXO II. TABLA CUANTIFICACIÓN DE ATRIBUTOS DE LA MASCULINIDAD	335
ANEXO III. TABLA CUANTIFICACIÓN DE ATRIBUTOS DE LA MASCULINIDAD CLÁSICA	361
ANEXO IV. TABLA CUANTIFICACIÓN DE ATRIBUTOS DE LA HEROICIDAD	387
ANEXO V. TABLA RESUMEN	413

INTRODUCCIÓN

Es sorprendente la identificación en el relato de corte tradicional entre la figura del protagonista (personaje que monopoliza el foco de atención) y la figura del héroe. La frecuencia con la que se superponen es sistemática; no solo en el propio canon dramático, también en la literatura académica sobre dicho canon. Mientras que el héroe y el heroísmo han recibido abundante atención, las categorías dramáticas (en cuanto a personajes), han sido mucho menos estudiadas, y con frecuencia se asume que el protagonista tiene que ser héroe y viceversa.

La adición, dentro de la ecuación, de las marcas tradicionales de la masculinidad no altera el resultado: el protagonista ha de ser héroe y no puede ser nada más que masculino.

Teniendo en consideración lo anteriormente descrito, la filmografía del cineasta John Ford, ocupa actualmente un lugar relevante en el imaginario fílmico mundial; siendo ese lugar destacadísimo en el caso de filmes como *The grapes of Wrath*, *How Green Was My Valley*, *My Darling Clementine*, *Sargeant Rutledge*, *The Man Who Shot Liberty Valance* y, saltándonos el orden cronológico, *The Searchers*, esta última escogida como nuestra obra referente (o referente de referentes) en cuanto a la representación de la masculinidad y el héroe en la filmografía de Ford. Otros largometrajes y otras visiones de la masculinidad y el héroe serán analizadas en esta investigación, así como otros directores coetáneos a Ford y, finalmente, dirigiremos nuestra atención a los actores que trabajaron con Ford en la representación del héroe.

The Searchers, en la fecha de su estreno fue saludada como un título de valor incuestionable y desde ese momento hasta hoy ha ido siendo reivindicada con vigor creciente como algo más: como uno de las obras más sobresalientes de la cinematografía universal, aún no siendo de difícil acceso o de distribución restringida, por lo tanto, su poder de fascinación ha sido compartido por un público relativamente abundante.

Es obvio para cualquier espectador atento o mínimamente sensitivo que estamos ante una filmografía concreta cargada de abundantes connotaciones de índole sexual, connotaciones a veces turbadoras y no siempre amables, puesto que su plasmación artística las vincula a un sombrío marco conceptual (por ejemplo, *The Searchers* y *7 Women*).

La enorme capacidad para fascinar (para obsesionar, incluso) a la que hacemos referencia unas líneas antes tiene que estar necesariamente vinculada, al menos en parte, a la carga sexual del relato. Pero esto no es suficiente. Como cualquier obra de arte, el contenido no justifica

necesariamente su poder de atracción, para ello es preciso un planteamiento artístico, lo que equivale, simplificando y en sincronía con algunas concepciones modernas del arte, a un acercamiento formal.

Intenciones

Estas páginas obedecen a una obsesión personal: la de desentrañar el carácter sexual y genérico de la filmografía de Ford y en particular en la obra singular y referente, así como la formulación fílmica de las obras seleccionadas, y hacerlo en el contexto, más amplio, no solo de la obra de John Ford, sino también estudiando los puntos de vista de otros directores que destacaban por tratar la figura del héroe de forma peculiar.

Pero para concretar más el dilema que se nos plantea, nos concentraremos en un aspecto marcadamente problemático. La asunción de unos modelos de masculinidad en el contexto narrativo y figurativo de la obra de Ford, y su difícil superposición con los héroes nominales y reales que en ellas habitan, dos conceptos que habitualmente suelen asociarse, quizás con excesiva premura.

Queda claro pues, que hay otra personalidad que debemos estudiar en paralelo a parte de la del propio Ford. No se trata de recordar aquí, una vez más, que una película es una obra colectiva, consideración innecesaria por obvia. Las aportaciones de todo el equipo técnico y artístico son decisivas, empezando por los actores que dan cuerpo a personajes, hombres y héroes; y acabando por el autor del relato original, el guionista titular, el operador jefe, etc.

Sin embargo, uno de los ejes mayores sobre los que gira la heroicidad es en la figura del principal o protagonista, personajes interpretados por: Harry Carey, George O'Brien, Victor McLaglen, Henry Fonda, John Wayne, Will Rogers, James Stewart, War Bond fundamentalmente, destacando a Wayne como un icono referencial del héroe y la masculinidad de la época.

Esquema de la investigación

El desarrollo de la investigación será estructurado en dos apartados preliminares, que plantean los términos de la investigación; un apartado que concentra la investigación propiamente dicha; y otro de análisis, con sus correspondientes conclusiones, en relación a los objetivos planteados y las hipótesis expuestas.

En el estado de la cuestión y en términos generales, se plantea en qué momento académico se encuentra actualmente el tema objeto de la investigación. Y plantea los recursos teóricos precisos para el análisis.

En el diseño de la investigación, se especifica el método y proceso utilizado para la investigación y las premisas a demostrar con dicho método.

En el apartado de análisis e investigación, pretendemos analizar, mediante una perspectiva descriptiva y comparativa el objeto de la investigación: la figura del héroe y el modelo de masculinidad planteado en la obra del director y su interrelación. Desde una perspectiva más particular, y de carácter tanto instrumental (como herramienta comparativa) como conceptual (constatación de una realidad percibida que intentaremos justificar) analizaremos el carácter único y a la vez intrínsecamente “fordiano” de *The Searchers*, relacionándolo con otras visiones y tipologías del héroe contempladas en obras concretas destacadas y que son las siguientes: *Judge Priest*, *Stagecoach*, *The Grapes of Wrath*, *She Wore a Yellow Ribbon*, *The Wings of Eagles*, *The Last Hurrah*, *Sergeant Rutledge*, *The Man Who Shot Liberty Valance*, *7 Women*.

Conclusiones

Una vez finalizada la investigación, se aportarán las conclusiones derivadas de contrastar la premisas anteriormente planteadas con los resultados del análisis, viéndose refutadas o validadas. Estas conclusiones interrelacionarán unas con otras y tendrán un carácter tanto general (aplicables a la totalidad del estudio) como particular (aplicables solo a una muestra o parte del mismo).

Una última consideración

Apuntemos, finalmente, en una dirección más pragmática: la nomenclatura usada con respecto a los filmes citados. Puesto que no todos los filmes referidos han sido estrenados en España, muchos de ellos no tienen título español. Para mantener un criterio homogéneo, he optado por referirme a ellos sistemáticamente con el título original, al que se añadirá, la primera vez que aparezcan en el texto, el título que tuvo en España en el momento de su distribución inicial, en el caso de que esta hubiese tenido lugar.

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

A continuación, concretaremos las premisas sobre las que se basa la presente investigación. Para ello, debemos establecer una metodología e identificar con claridad el tema de la investigación. Todo ello lo podemos estructurar en cinco apartados:

Delimitar cuál es el objeto de la investigación. O lo que es lo mismo: ¿sobre qué vamos a investigar?

Extraer un conjunto de preguntas básicas que nos muestren las claves de la investigación.

Identificar los objetivos de la investigación. ¿Qué queremos demostrar?. ¿A qué conclusiones queremos llegar?

Establecer unas hipótesis de trabajo. Contrastándolas, y comprobando si quedan demostradas o no, daremos respuesta a las preguntas en que se basa la investigación.

Conocer la metodología que vamos a aplicar. La que nos permitirá proceder con la investigación.

2.1. OBJETO FORMAL

El objeto formal último de la presente investigación es la concepción del modelo (o los modelos) de masculinidad y de heroicidad propuesto por John Ford a lo largo de su trayectoria cinematográfica, haciendo hincapié en el grado y naturaleza de la superposición que entre ambos conceptos encontramos en su filmografía.

Si bien tradicionalmente no son figuras equivalentes, el modelo masculino y el modelo heroico acostumbran a ir de la mano, es más, se definen el uno al otro. No es difícil encontrar, en las artes narrativas y figurativas de todos los tiempos y culturas, personajes que concentran una masculinidad de gran fuerza y que, sin embargo, en absoluto podrían ser considerados como héroes. Pero, y he aquí lo importante, cuando aparece el héroe, este ha de estar poderosamente adornado por las marcas de la masculinidad. Es esta confluencia la que estudiaremos en el cine de John Ford, en qué medida la identificación es firme y, cuando no lo es, en qué medida y por qué.

Pero un director no realiza sus obras en el vacío, ni moldeándolas a partir de alguna misteriosa materia primordial. Por lo tanto, tendremos que volcar nuestra atención no solo en sus filmes, analizándolos textual y formalmente; también serán objeto de estudio el contexto en el que trabaja y los intérpretes a los que dirige. Estos actores tienen una personalidad fílmica determinada, un físico, una voz y un pasado que el director aprovecha para construir al héroe y personificar su discurso sobre la masculinidad.

2.2. PREGUNTAS

Toda investigación se define como la búsqueda de respuestas a una serie de preguntas planteadas previamente, aunque con frecuencia estas aparezcan por el camino. Tres de ellas enmarcan, prácticamente por sí mismas, los límites de la investigación:

¿Qué tipo de masculinidad se plantea en el cine de Ford?

¿Cuáles son las cualidades del héroe “fordiano”?

¿Existe una relación consistente entre masculinidad y heroicidad?

Esta última pregunta ha de responderse primero en términos generales: ¿tradicionalmente existe relación entre ambas figuras?, y ¿la hay en el cine “fordiano”? Y finalmente y de modo específico: ¿coinciden el modelo masculino y el heroico en films concretos como *The Grapes of Wrath* o *The Searchers*?

Conclusivamente, la respuesta a otras dos cuestiones nos servirá para profundizar y perfilar mejor las conclusiones a las que hayamos llegado. Estas son:

¿Cuáles son los códigos audiovisuales de los que el autor se sirve para expresar la masculinidad y la heroicidad, así como el vínculo entre ambos conceptos, del personaje?

¿Cuál o cuáles son las claves o elementos determinantes al configurar la relación entre heroicidad y masculinidad?

2.3. OBJETIVOS

Mediante el contraste de hipótesis que expondremos a continuación, los objetivos que nos planteamos y a los que pretendemos dar resolución clara y satisfactoria son, claramente, dar respuesta a las preguntas propuestas. Adicionalmente, encontramos objetivos intermedios cuyo planteamiento nos permite la consecución de otros más definitorios; puesto que ambos nos parecen igualmente interesantes y todos se nos antojan importantes, no distinguiremos entre unos y otros. En definitiva, y por orden:

Investigar los factores que fijan el concepto “fordiano” de héroe y de masculinidad. Este objetivo comprende el estudio de factores de índole diversa (histórica, cultural, política, personal, casual, etc.), siempre y cuando se entienda que definen dichos conceptos.

Aclarar las relaciones entre ambos conceptos en el cine “fordiano”. No solo en qué grado masculinidad y heroicidad puedan confluir y divergir, también si la una genera a la otra o tan solo comparten espacio, tiempo y vehículo psíquico y fisiológico.

Establecer el grado de especificidad en obras concretas seleccionadas, en lo que respecta a la tradicional concepción de masculinidad que Ford ha aplicado antes (y aplicará después) en el resto de su obra. Esto es, ¿hasta que punto estas obras seleccionadas muestran tipologías únicas o típicas de Ford, en lo que respecta al tema que nos ocupa?

Demostrar que Ford usa una formulación cinematográfica y unos códigos visuales inequívocos para dar cuerpo fílmico a su concepción de masculinidad y heroicidad.

Identificar la naturaleza y perfil de dicha forma fílmica y cuáles son esos códigos cinematográficos y culturales.

Demostrar que la persona fílmica de los actores elegidos es utilizada de forma clara para construir el discurso “fordiano” sobre masculinidad y heroicidad.

Demostrar que Ford con frecuencia disocia los modelos de máxima masculinidad y heroísmo, en contra de las convenciones propias de los modelos masculinos y heroicos tradicionales.

2.4. HIPÓTESIS

Las hipótesis que establecemos como punto de partida y que, una vez confirmadas o refutadas, darán respuesta a las cuestiones que generan la presente investigación son:

Los factores claves de la construcción de la masculinidad en el cine de John Ford se basan en la definición de las marcas diferenciales del personaje entendido como héroe.

John Ford usa códigos fundamentalmente audiovisuales para configurar la masculinidad del héroe y hacerla dramáticamente significativa.

La heroicidad alcanza el mayor grado de valor diferencial por el carácter de masculinidad que le confiere John Ford.

La masculinidad de los personajes y actores recurrentes en la filmografía de Ford (Henry Fonda, John Wayne, Woody Strode) le ha sido conferida a priori.

Los personajes de la obra de Ford que podemos definir como héroes han sido dotados de una heroicidad previa.

En obras como las hasta cierto punto atípicas *The Grapes of Wrath* o *The Searchers* Ford subvierte diversos aspectos de la relación entre masculinidad y heroicidad habituales en el cine. Dicha subversión no se lleva a cabo negando los códigos, temas y formas habituales en su autor. Lo hace arrojando luz o subrayando ciertos aspectos habitualmente ocultos.

2.5. METODOLOGÍA

La metodología empleada durante la investigación será el análisis de carácter descriptivo y narrativo. Se hará una descripción pormenorizada de las claves narrativas y figurativas del filme. Esto incluirá el argumento, la estructura narrativa y, sobre todo, la configuración visual del relato.

Estableceremos los fundamentos teóricos conceptuales que cimentarán nuestra labor. Dicho planteamiento incluye el estudio de los conceptos de masculinidad, heroicidad, el personaje masculino y la figura del héroe, estudio entendido en términos generales y remitiéndonos a las teorías que, al respecto, mejor dibujen y soporten nuestras intenciones.

Analizaremos textual, formal y comparativamente, una amplia muestra de la obra del director, profundizando especialmente en filmes que consideramos paradigmáticos y particularmente iluminadores para entender el resto.

Haremos especial hincapié en las claves corporales de los personajes y su ubicación en el cuadro y entre ellos, así como la gestualidad de los actores y otros factores visuales como el color y la composición del plano.

Se analizará la especificidad de las soluciones cinematográficas y sus connotaciones conceptuales, cotejándolas con las habituales formulaciones narrativas y formales del autor. Todo ello se completará con el análisis de las soluciones formales desde la perspectiva de la repetición, para así concluir el carácter consciente del discurso “fordiano”.

Analizaremos el reparto de funciones dramáticas de los personajes. Nos concentraremos en los diversos juegos especulares y circulares que mantienen diferentes situaciones y personajes, siguiendo el origen de los mismos y comprobando si unos dan explicación a otros.

Para todo ello utilizaremos la filmografía del director a nuestro alcance, incluyendo títulos poco conocidos; así como la abundante bibliografía y webgrafía disponible, tanto los estudios de carácter netamente cinematográfico como aquellos que prestan más atención a aspectos históricos, antropológicos, sociales y psicológicos.

MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este capítulo sentaremos las bases sobre las que se desarrolla la investigación. Para ello fijaremos previamente una serie de conceptos que aparecerán recurrentemente a lo largo de su desarrollo. Todos ellos hacen referencia a diversos aspectos de la sexualidad humana y su materialización como elemento estructurador de las identidades y psicologías colectivas e individuales. Quedará así reflejado cuál es el momento actual académico relativo a la cuestión de los estudios de género.

Por otro lado, delimitaremos el marco de análisis, fijando para ello la personalidad de John Ford y dibujando las constantes y características propias de su obra y discurso. Analizaremos cuáles son las referencias más habituales que aparecen en sus películas respecto a los modelos de identidad genérica y la problemática sexual. Veremos también cuáles son los intérpretes recurrentes que el director utiliza para expresar su visión del mundo masculino ideal y cómo estos evolucionan con él.

Cabe decir que la bibliografía, extensísima, que tiene a Ford por objeto no suele incidir demasiado en el tema que nos ocupa. Sin embargo, este panorama está cambiando de un modo inequívoco. Al menos en el mundo anglosajón. En Europa, y sobre todo en España, los aspectos que más interesan de la vida y obra de John Ford siguen siendo otros, deslumbrados quizás por el resplandor formal y la densidad mítica y emocional de su cine.

En Estados Unidos sin embargo, donde los estudios de género y de identidad lo inundan todo, y donde la proximidad cultural con el director elimina las interferencias perceptivas, se empieza a estudiar a Ford desde la perspectiva que a nosotros nos ocupa. No obstante, como en parte es de esperar, estos estudios hacen especial hincapié en la cuestión étnica y adquieren un marcado carácter antropológico, tribal incluso.

A este respecto resultan particularmente esclarecedores los análisis de: Brenton Priestley (2003): *“They ain’t white. Not any more. They’re Comanch’”*: *Race, Racism and the Fear of Miscegenation in The Searchers* (Ya no son blancas. Nunca más. Son comanches”: Raza, racismo y el miedo al mestizaje en *The Searchers*); Brian Henderson (1985): *The Searchers: An American Dilemma* (*The Searchers: un dilema americano*) y Arlen Hui (2004): *The Racial Frontier in John Ford’s The Searchers* (*La Frontera Racial en The Searchers de John Ford*). Henderson en particular, elabora la fascinante teoría, ya clásica, de que en el filme estudiado

cuando dice indio, ha de entenderse negro.

Finalmente, hemos de felicitarnos acerca de la existencia de las biografías realmente extensas sobre John Ford. *Print the legend (La vida y época de John Ford)* de Scott Eyman (2001) y *Searching for John Ford (Tras la pista de John Ford)* de Joseph McBride (2006). Ambas tienen la virtud (rara entre los cinéfilos, rarísima entre los fanáticos de Ford) de estar despojadas de mitología incondicional y acrítica.

3.1. IDENTIDAD Y GÉNERO: CONSTRUCCIONES DE LA MASCULINIDAD

3.1.1. Género y sexo

“Se nace niño o niña, nos convertimos en hombres o mujeres”.

(Sylviane Agacinsky s.f)

Para la realización de esta investigación comenzaremos por perfilar ciertos términos. Dentro del marco teórico que nos afecta se deben abordar conceptos que apuntan directamente al análisis de las películas que nos ocupan, tales como frontera, guerra, etnia, familia etc. Pero por otra parte es necesario analizar términos de carácter más general tales como identidad y género, ya que son fundamentales para entender en toda su dimensión la naturaleza del presente estudio.

El núcleo conceptual de estas páginas tiene como principal objetivo servir de base para entender los modelos de masculinidad y feminidad que aparecen en el cine de Ford.

Quizás no sean estas las páginas adecuadas para dirimir la significación académica de las categorías mencionadas en toda su amplitud, pero intentaremos crear un marco teórico básico que nos permita enmarcar conceptualmente esta investigación con respecto a la temática de la identidad de género.

En primer lugar debemos evidenciar las diferencias existentes entre dos términos básicos, sexo y género.

Según la Real Academia de la lengua española, la acepción sexo (referida al tema que nos ocupa) se encuentra definida del siguiente modo:

Del latín *sexus*.

Condición orgánica, masculina o femenina, de los animales y las plantas.

Conjunto de seres pertenecientes a un mismo sexo. Sexo masculino, femenino.

Así mismo género se define del siguiente modo:

Del lat. *genus*, -*ĕris*.

Grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto

de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico¹.

Según lo anteriormente expuesto se puede ver una clara diferencia entre los dos términos, sexo hace referencia a factores meramente biológicos y género atañe a características psicológicas y sociales.

El sexo hace referencia por tanto a una categoría biológica, masculina o femenina, determinada por la presencia del cromosoma sexual xx en las mujeres y el cromosoma xy en los hombres. Estos cromosomas son portadores de información genética, la cual, a su vez, proporciona diferentes órganos sexuales a los individuos, por ello podemos decir a “grosso modo” que el hombre está dotado de pene y escroto y la mujer de clítoris, vagina y útero.

Por otra parte el género, habitualmente, se considera como el conjunto de conductas sociales aprendidas que la propia cultura asocia con el hecho de ser un hombre o una mujer. En nuestra cultura, se instruye a los hombres sobre el ideal de masculinidad, mientras que a las mujeres se les indica cual es el ideal femenino. Con frecuencia, este proceso consigue fundir, en un solo concepto, el sexo y el género aunque, de hecho, teóricamente, son términos diferentes.

En buena medida, el conflicto surge a la hora de conceder más peso a uno u otro concepto, ¿qué porcentaje de nuestro ser hombre o mujer recae en nuestra biología y cuál en nuestra configuración psicológica y en nuestra socialización?

En el momento actual que viven los estudios de género es difícil encontrar consenso al respecto. Desde que estos empezaron en los años sesenta (con precedentes rastreables a los cuarenta e incluso antes), se reforzó la tendencia a considerar cualquier aspecto de la identidad sexual tradicional como producto meramente cultural. Este punto de vista prevalece (sobre todo en España) en la actualidad. En palabras de José Miguel Cortés (2004):

En la actualidad, creo que podemos asegurar que no existen (en un sentido biológico) rasgos, actitudes, temperamentos o estereotipos propios e intrínsecos de un sexo, sino unos modelos sociales de comportamientos seleccionados y fijados culturalmente en función de la evolución histórica de cada sociedad.

1. R.A.E (23ª ed.).

Sin embargo, desde hace unos años adquiere peso una concepción que podríamos llamar mixta, en el sentido de que no abandona la idea de que la identidad es un producto cultural, pero sin deslegitimizar por completo dicho producto. Esta tendencia es el resultado de asumir que la especie humana se divide en dos, como la mayoría de las otras especies. Esta división, que es la de todos los seres humanos, sin distinción, es una dicotomía o, dicho de otra manera, todo individuo que no es mujer es hombre y todo aquel que no es hombre es mujer.

Al respecto escribe Sylviane Agacinsky (1998):

La aparente simplicidad de esta dualidad disimula, según es bien sabido, ciertas complicaciones en la medida en que la naturaleza parece dubitativa. Pero no nos cuestionamos tanto el androcentrismo —que es muy excepcional— como la identidad sexual en general.

... Es una ingenuidad querer reducir la explicación de la diferencia de los sexos al simple efecto de una construcción histórica arbitraria. La diferencia de ambos sexo es muy real, está por encima de los atributos físicos naturales; por su naturalidad es simplemente insignificante. Solamente tiene sentido si se cultiva, bien interpretándola o disfrazándola.

... Podemos decir que la cultura, con sus vestimentas y sus prótesis, es el arte de cultivar las diferencias naturales. Por esta razón la cuestión de la diferencia de los sexos está mejor tratada por los artistas que por los científicos o los filósofos que siempre creen que la verdad puede ser desvelada.

De todos modos, no pretendemos aquí resolver tal dilema. Para llevar adelante nuestra investigación, nos basta con acordar una cuestión muy sencilla: el hecho de que todos los modelos de identidad genérica sean producto de la presión social o tradicional no les resta realidad. Esto es, no podemos basar la legitimidad de una construcción social en lo lejos o cerca que se encuentre de la naturaleza. Por las mismas razones, legitimidad y realidad no significan lo mismo.

Otros conceptos relacionados saldrán a relucir con frecuencia en las páginas por venir: patriarcado y matriarcado. La mayor parte de los antropólogos y sociólogos reconocidos consideran que la existencia histórica de un matriarcado, entendido como una sociedad en la que las mujeres detentan el poder político, debe ser puesta en duda y reservada al terreno de la

mitología.

De esto se deriva que la pauta común ha sido el patriarcado, independientemente del momento histórico y la ubicación geográfica. Por supuesto, se admiten científicamente las excepciones, habitualmente en forma de pequeños grupos, o bien en estructuras más igualitarias. Pero se viene a poner académicamente en tela de juicio, o al menos a negar la existencia de evidencias que apoyen la idea, bastante extendida, de sociedades paleolíticas centradas políticamente en las mujeres, hasta que una revolución o golpe de estado masculino inició una era de oscuridad que llega hasta nuestros días.

No obstante, aquí nos limitaremos a una acepción del término de menor alcance: asumiremos el matriarcado como el ámbito de poder femenino, habitualmente de carácter doméstico y familiar; y concedido, permitido o ignorado por el poder social masculino. En estos términos, podemos consensuar que cualquier grupo social, que por definición es un patriarcado, admite en su interior un matriarcado tal y como aquí lo entendemos. Estos adoptarán la forma de sociedades en que la mujer podrá tener menor o mayor prestigio social, independencia económica, poder decisorio en ciertas cuestiones, etc., pero no necesariamente detendrá el poder político de dicho grupo y, por supuesto, las numerosas mujeres que han sido jefes de estado no son una prueba de lo contrario.

De este modo se dibuja un panorama cultural en el que el hombre impera sobre el mundo exterior, mientras que la mujer lo hace en un universo interior (en el mejor de los casos, con frecuencia también se le niega este espacio), que suele adoptar la forma de la gestión del hogar, la educación de los hijos, o el mundo de las emociones. Así se genera una figura extremadamente gráfica; lo solar y lo exterior, la acción y la decisión, opuestos a lo interior y lo umbrío, lo pasivo y lo gestante. Este imaginario, como veremos más adelante, será decisorio en la obra de Ford.

Por lo tanto, y en un dudoso híbrido de lenguaje académico y coloquial, cuando hagamos mención, a lo largo de este ensayo, a que “tal o cual sociedad es un matriarcado”, estaremos refiriéndonos a una cuota de poder femenino de carácter emocional y doméstico. Esto se verá materializado en la figura de la madre o de la esposa.

“Modelos de identidad genérica”, “modelos de masculinidad”, “modelos de feminidad”,

etc., serán otros conceptos que harán acto de presencia frecuentemente. Con ello nos referimos a construcciones básicamente icónicas, pero que contienen una serie de valores morales y que sirven de referencia a cómo ha de ser un hombre o una mujer. Modelos hay muchos, algunos de ellos son contradictorios entre sí, pero siempre implican un valor positivo desde el punto de vista del grupo que los mantiene; si no, no serían “modelos”.

3.1.2 Estudios de la Masculinidad

Hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularle. Pero además, hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras, eligiendo entre ellas libremente: trágicamente. (Gil Calvo, *Mascaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos.*, P. 25, 2006).

A continuación haremos un breve recorrido histórico del desarrollo de los Estudios de la Masculinidad en la que se encuentra englobado el estudio de la identidad masculina ya que conforma el marco teórico del tema que nos ocupa.

Del estudio de la Identidad masculina se ha encargado principalmente un área multidisciplinaria de investigación englobada en lo que comúnmente se denomina Estudios de la Masculinidad. En el ámbito anglosajón, donde surgió esta disciplina se utilizó en principio la nomenclatura *Men's Studies* (Estudios de los Hombres en contraposición a *Women's Studies*), más tarde se prefirió la acepción Masculinity Studies. Desde hace una década se tiende a hablar de “masculinidades” en plural ya que se estima que son varias las identidades que se pueden aplicar a este fenómeno.

Curiosamente los *Men's Studies* surgieron como efecto y consecuencia de los *Women's Studies*. Gran parte de la motivación que mueve a los primeros propulsores de esta corriente es el carácter revulsivo que acontece debido a la progresiva independencia de la mujer y a la

lógica pérdida de cotas de poder por parte del hombre. Los movimientos feministas tuvieron como respuesta un movimiento reivindicador de los valores masculinos. Por todo ello nacen los movimientos masculinistas. Estos movimientos surgen a principios del s. xx y se consolidan en los años 50. Los movimientos feministas asumen una posición antipatriarcal que exige el fin de la marginación de la mujer. El masculinismo, al igual que el feminismo se manifiesta contrario a la opresión patriarcal, rechazando así mismo el yugo de este sistema. Según estos movimientos masculinistas el patriarcado es un obstáculo para la masculinidad ya que no sólo marginan al ámbito femenino también lo hacen con las identidades masculinas que no encajen con los roles que se supone que tienen que desempeñar. Por todo ello se pretende hacer una distinción entre la masculinidad y lo patriarcal. Se pone el acento en que el patriarcado promueve una identidad específica de masculinidad homófoba, racista y machista que no tiene por qué ser el único modelo de masculinidad. Se trata pues de desligar la masculinidad del patriarcado, es decir, se pretende demostrar que lo masculino y lo patriarcal no son en absoluto sinónimos.

Se trata de una respuesta heterosexual aunque no heterosexista, se pretende dar un marco teórico para poder abordar las identidades masculinas hasta entonces más criticadas que analizadas por el feminismo.

Los estudios de la Masculinidad comenzaron a abordarse en los años 50 del pasado siglo en el campo de la psicología social norteamericana. Desde esta disciplina se analizaron los patrones de conducta tanto femeninos como masculinos. En estos años la perspectiva desde la que se abordaron estos estudios era básicamente esencialista. El esencialismo filosófico propugna que la esencia precede a la existencia, lo que tiene como resultado un enfoque claramente determinista. Opone naturaleza a cultura. El esencialismo se apoya en las presuntas diferencias de naturaleza existentes entre el género masculino y femenino dividiendo la sociedad en entidades distintas atribuyéndoles aptitudes y características distintas y por ello un papel social específico para cada uno de los géneros. El esencialismo masculinista sostiene que el sexo biológico del individuo determina su identidad y por tanto se pueden estudiar los rasgos morfológicos y psicológicos que definen al hombre, en tanto que es individuo heterosexual y biológicamente masculino.

Ya en los años 60 se abandonaría este esencialismo. El médico y psicólogo John Money² fue fundamental a este respecto al aplicar el término género (hasta entonces propio de las ciencias del lenguaje a las ciencias de la salud. Este término pasaría a definir el conjunto de conductas atribuibles a hombres y a mujeres. Acuñaría los conceptos rol de género e identidad de género, poniendo en tela de juicio el papel biológico como determinante de la sexualidad del individuo y resaltando la importancia del entorno social como factor fundamental para la construcción del género. Robert Stoller³ con su obra *Sex and Gender*, editado en 1968, marcó otro hito en los estudios de género al iniciar el debate entre las diferencias terminológicas y conceptuales que existen entre sexo y género.

Hasta los años 60 el conocimiento científico aplicado a los estudios de la sexualidad había pretendido ser objetivo, universal e imparcial y sus teorías se presuponían exentas de juicios de valor. En los años 60 esta concepción se pone en tela de juicio. Los estudios feministas se encargaron de demostrar que el conocimiento científico también está determinado por los valores sociopolíticos que lo generan.

Como afirma Nicolas Schongut Grollmus (2012): la crítica al modelo tradicional de hacer ciencia (objetivo, a-ideológico, a-político) sería fundamental para dar cuenta de los sesgos de género con que el modelo ya venía impregnado, tanto en sus formas como en su contenido.

Gracias a lo anteriormente expuesto los estudios de género pasan a tener un carácter multidisciplinar.

Es entre los años 60 y 70 cuando se crean los *Women's Studies* (Estudios de la mujer) siguiendo los modelos de los *Ethnic Studies* (entre los que destacaron los *African American Studies* y los *Chicano Studies*) surgidos algo antes como consecuencia de la reivindicación de los derechos civiles de las minorías.

En los años 70 también aparecerían programas universitarios en los que se abordaban Estudios de la Masculinidad aunque aún supeditado al campo de la psicología y de la sociología y no al enfoque interdisciplinar del que ya gozaban los *Women's Studies*. Gracias a las teorías postestructuralistas francesas se dio paso a los *Gender Studies* y a la consolidación de los *Women's Studies*.

2. John Money (Nueva Zelanda, 1921-2006).

3. Robert Stoller (Estados Unidos, 1924-1991).

A partir de los años 80 los estudios de la Masculinidad, siguiendo los modelos de los *Women's Studies* se centran por fin en el estudio de las condiciones que intervienen en la construcción de la masculinidad. Uno de los padres de esta disciplina sería Robert William Connell. En su obra *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics* (2014), aparece por primera vez un término fundamental para el desarrollo de esta disciplina, la llamada masculinidad hegemónica. Partiendo de la teoría de la hegemonía cultural del teórico marxista Antonio Gramsci, Connell aplica este concepto a los estudios de la masculinidad, lo que le sirve para explicar la estructuración jerárquica que sufren los distintos modelos masculinos bajo el dominio del patriarcado.

Como explica Sara Martín (2007): “Masculinidad hegemónica se aplicaría a un Modelo de masculinidad que se presenta como el más deseable en un momento dado y que lidera por consenso implícito otros modelos de los que se distingue y a los que subordina en el orden social”.

Para Connell el modelo de Masculinidad Hegemónica, fomentado por el patriarcado, no sólo es pernicioso para la identidad femenina sino para cualquier modelo de identidad masculina que no cumpla con los requisitos que este establece.

El espaldarazo definitivo para la consolidación de los estudios de la Masculinidad vino de la mano de la American *Men's Studies* Association fundada en 1991, esta asociación ha dedicado todos sus esfuerzos a estudiar las identidades masculinas fuera del yugo del patriarcado.

En los años 90 surgió otra corriente que aportó un nuevo enfoque a los estudios de la Masculinidad, la corriente neoprimitivista o mitopoética. El poeta Robert Bly (1926) ha sido el principal propulsor de esta corriente. En su obra *Iron John* (1990) Bly sostiene que la identidad masculina ha quedado desvirtuada a consecuencia de los valores propugnados por el sistema capitalista. Basándose en el cuento Juan de Hierro de los hermanos Grimm. El autor hace un recorrido en el que se barajan conceptos derivados de la mitología, la literatura, la antropología y la psicología con el fin de restablecer un modelo mítico de la masculinidad que ha quedado sepultado por la cultura derivada de la sociedad industrialización. Bly propone el retorno del “hombre primordial”, al hombre primitivo que todo individuo guarda en lo más profundo de su psique.

Desde los años 90 los estudios de la Masculinidad están viviendo una eclosión sin precedentes. Cabría citar entre los últimos estudiosos del tema a Jeff Hearn⁴ y a Michael Kimmel⁵. El primero es el fundador el proyecto CROME, foro europeo encargado de los Estudios de Masculinidad y el segundo es el responsable de la creación de la revista científica *Men and Masculinities*. En estos proyectos se ha recogido el testigo de estos estudios que se siguen desarrollando en la actualidad⁶

En el marco académico español tiene una especial relevancia para este estudio la aportación de la Tesis de M^a Jesús Rosado Millán: *Los hombres y la construcción de la identidad masculina* (2010). En este trabajo, la autora delimita los atributos que conforman la masculinidad rastreando su origen y construcción social.

La autora propone un recorrido histórico poniendo el acento en los Hitos que marcan la evolución de la humanidad desde la prehistoria hasta nuestros tiempos. Lanza varias hipótesis para la construcción de la identidad masculina.

Estas Hipótesis son cuatro:

1. Hipótesis de la conciencia de la paternidad.
2. Hipótesis de la sedentarización.
3. Hipótesis tercera la dominación masculina
4. Hipótesis de la masculinidad actual.

1. Hipótesis de la conciencia de la paternidad:

La autora propone un recorrido histórico partiendo del Paleolítico. En este estudio se rastrea el origen del descubrimiento de la paternidad y la importancia que esta tiene para la construcción de la identidad masculina.

4. Hearn, J. (1992). *Men in the public eye: The construction and deconstruction of public men and public patriarchies* (Vol. 4). Taylor & Francis US.

5. Kimmel, M. S., & Holler, J. Z. (2000). *The gendered society* (p. 144). New York: Oxford University Press.
Kimmel, M. S., Hearn, J., & Connell, R. W. (Eds.). (2004). *Handbook of studies on men and masculinities*. Sage Publications.

6. Para una mejor comprensión del tema que nos ocupa nos remitiremos al artículo anteriormente citado Martín, S. (2007). *Los estudios de la masculinidad, una nueva mirada al hombre a partir del feminismo*. Cuerpo e identidad I, 89-112.

La autora señala que la toma de conciencia de la paternidad dio lugar a importantes transformaciones en la organización social. La figura del padre ya era conocida en las primeras civilizaciones, prueba de ello es que aparece recogida en los primeros documentos de carácter normativo, lo que indica que esta fue conocida con bastante antelación. Algunas civilizaciones tenían conciencia de la paternidad múltiple por lo que la promiscuidad femenina era tolerada. Pero en las sociedades en las que surgió la paternidad única se impuso el control de la promiscuidad femenina, planteándose un sistema de descendencia patrilineal. Para saber con certeza de su paternidad, el hombre debía controlar la promiscuidad femenina. Esto fomentó la dependencia sexual de la mujer que debía quedar adscrita a un solo hombre, dando lugar al control de la sexualidad femenina. La sociedad instauró distintos sistemas con los que poder controlar la promiscuidad femenina, entre los que destaca la penalización legal de la misma como podemos observar en los diversos códigos legales existentes desde las primeras civilizaciones hasta la primera mitad del s. XX.

2. Hipótesis de la Sedentarización:

Con el descubrimiento de la agricultura y la domesticación de los animales muchas sociedades se fueron estableciendo permanentemente en un territorio determinado. Los asentamientos estables vincularon al hombre a un lugar determinado al que pasa a considerar su hogar y por lo tanto surge el sentido de propiedad. En un principio la propiedad comenzó siendo colectiva pero pronto pasaría a estar adscrita al ámbito familiar. Con los asentamientos permanentes surgen los conflictos con otras sociedades que pueden pretender conquistar estos mismos territorios. Surgen necesidades guerreras, estas sociedades necesitan tener el mayor número de miembros para poder sobrevivir lo que motivó la necesidad de conservar a las mujeres para la procreación. Los hombres asumen entonces funciones de protección, defensa y actividades de riesgo. Se acrecienta por tanto aún más la dependencia de las mujeres con respecto a los mismos ya que los necesitan para su protección.

3. Hipótesis de la dominación:

Como hemos visto anteriormente la mujer fue haciéndose progresivamente más dependiente del hombre lo que favoreció el control masculino de su sexualidad y reproducción.

La dominación masculina con respecto a las mujeres se extendió a la limitación de su autonomía no sólo sexual sino económica y social.

La dominación masculina se extendió al ámbito familiar. La administración de las propiedades quedó en manos del hombre. Por otra parte la autoridad del padre también afectó a los hijos, las mujeres también perdieron los derechos de potestad sobre estos.

La dominación masculina tuvo repercusiones para la sociedad. El hombre asume las funciones de protección y riesgo. Los conflictos bélicos fomentan la conciencia de poder, que al ser fuente de privilegios se convierte en un valor fundamental. Para alcanzarlo es necesaria la lucha por lo que cierta pulsión y agresividad controlada también se convierten en valores positivos.

Esta nueva organización social relega a la mujer, quedando subordinada y supeditada al hombre.

En el ámbito familiar la autoridad del padre también se impone por lo que la mujer también queda subordinada a la autoridad del hombre. La autoridad del padre se extiende a la del resto de varones de la familia.

En el ámbito social, el privilegio basado en el poder y la posesión fomenta en el hombre la competitividad con el fin de alcanzar la más alta posición social y poder ejercer la autoridad frente a otros de su mismo género, la sociedad queda jerarquizada. La visibilidad del poder social también se convierte en un valor a tener en cuenta.

Aparecen ya los pilares del sistema patriarcal entre los que destacan el control de la sexualidad femenina, el control de la reproducción, la limitación de su autonomía, la toma de poder en la familia y en la sociedad.

Aparecen también los principales atributos de la sociedad patriarcal que son la Fuerza , la inteligencia racional y la competitividad.

4. Hipótesis de la Masculinidad Actual:

La pérdida de control sobre la sexualidad femenina y la reproducción ha hecho que la maternidad haya pasado en muchos casos a ganar protagonismo hasta el punto de quedar en una posición superior a la de paternidad.

El temor a la feminización ha hecho que los hombres fomenten sus atributos clásicos, especialmente el de la fuerza física. Este temor también les ha llevado a rechazar cualquier signo de debilidad, hasta el punto de poner en peligro su integridad física.

A pesar de que la mujer ha ido adquiriendo progresivamente mayor independencia gracias a los avances del feminismo, sigue existiendo cierta conciencia de superioridad en los hombres. Esta conciencia de superioridad con respecto a las mujeres hace que la masculinidad se desestabilice ante cualquier avance del feminismo.

Con respecto a los atributos de masculinidad patriarcal estos siguen vigentes en la masculinidad actual.

Se ha producido un aumento de la valoración de la fortaleza física masculina, ya que este es un rasgo que diferencia significativamente al hombre de la mujer.

La competitividad también sigue vigente, estando vinculada a la lucha por el poder, en este caso reflejado en el triunfo en el ámbito profesional.

La inteligencia racional sigue considerándose una cualidad propia del varón al que se le asocia una mayor capacidad para la resolución de problemas complejos en comparación con la mujer.

Por último, y manteniéndonos en el contexto académico español reciente, sería inexcusable no mencionar y citar a Enrique Gil Calvo y su estudio *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. (15) En parte, su discurso central nos es particularmente conveniente para nuestra labor. Referenciándolo en términos muy generales, Gil Calvo sostiene que la masculinidad se construye mediante la adopción de “máscaras” o modelos de masculinidad específicos, idea válida tanto en la vida real como en la mitología y la narrativa clásica, occidental o no. Dos de estas máscaras son fáciles de reconocer y son sustanciales a ambos contextos: el héroe y el monstruo (o el villano). El autor propone una tercera máscara o identidad masculina: el patriarca; entendido aquí no como la personificación de una estructura de poder (el patriarcado) opresora e inherentemente desigual, sino como, literalmente, el padre; y de modo más flexible, todo aquel sobre cuyas espaldas recaiga la tarea de ejercer una responsabilidad sobre otra persona o un grupo (responsabilidad que no implica acción física).

Anticipándonos a la fase de Análisis, las reflexiones de Gil Calvo son especialmente aptas para su aplicación sobre el personaje “fordiano”. El autor insiste en que el patriarca, como categoría, no debe asimilarse al héroe, pero igualmente indica que su perfil puede adoptar una “máscara” francamente positiva equivalente al héroe (protector, paciente, justo...) o tornarse en la figura del monstruo (despótico, opresor...). En Ford encontraremos ejemplos paradigmáticos de lo último y, sobre todo, de lo anterior. Patriarcas crueles y tiránicos (“Old Man” Clanton de *My darling Clementine* o Shiloh Clegg de *Wagon master*) y patriarcas tolerantes, pacificadores y siempre vigilantes de aquellos que a su cargo están (el juez Priest en la película homónima, el capitán Brittles en *She wore a yellow ribbon* o el alcalde Skeffington en *The last hurrah*). Adicionalmente, en un aspecto muy determinado el análisis de Gil Calvo resulta de singular interés: si bien los hombres de Ford no adoptan máscaras (nacen, al menos en el universo diegético, como hombres y héroes), cualquier retrato biográfico del propio Ford dibuja a un creador adepto a adornarse con diversas máscaras protectoras, siempre situándolas entre él y los demás: el director despótico y caprichoso; el artista sensible y encantador, o el artista salvaje y anti-intelectual, o el intelectual meditabundo y reflexivo; el duro hombre que ama los espacios abiertos...; el auténtico Ford adoptó todas estas máscaras y muchas más, o quizás todas ellas eran su auténtico rostro.

3.1.3 Masculinidad en el contexto del cine clásico americano

Es habitual que en el *star-system* de Hollywood, rigurosamente construido, un intérprete esté asociado a un modelo bastante definido. Esto es así al menos cuando la imagen de un actor o actriz ha sido consolidada. Solo cuando un intérprete es extremadamente versátil o consigue romper con su personaje, dicho modelo puede verse alterado. En este sentido, Ford no fue una excepción y utilizó a sus actores de un modo bastante codificado.

De la época en la que tratamos, la masculinidad victoriana, concepto con el que los académicos continentales no estaban muy familiarizados, dominó la vida privada anglosajona hasta bien avanzado el siglo xx. Simplificando mucho, sería el equivalente victoriano de los valores burgueses y de clase media. Dibuja a un hombre convencido de que es la cumbre de la

evolución humana. Blanco, anglosajón, trabajador, protestante y abanderado del cristianismo, la industrialización y la deportividad. Cuando se forjó el concepto el Reino Unido vivía un periodo de paz, por lo tanto, el hombre se volcó en la vida doméstica y en el buen gobierno de la casa. Esto afectó a la mujer inglesa (que en siglo XVII gozaba de un grado de autonomía pública desconocido en buena parte de Europa) relegándola a una esfera cada vez más reducida.

Este concepto, ya presente en Estados Unidos en los años contemporáneos a su formulación en Gran Bretaña, se ve limitado, dentro del propio imaginario estadounidense, a los primeros territorios: Nueva Inglaterra. Esto colisiona con uno de los ejes de la primitiva identidad nacional, la oposición a los modos e idiosincrasia inglesa.

En el ideario populista americano el hombre es exterior, físico y de clase trabajadora. Como icono, el hombre victoriano tendría su equivalente en la década de 1950, un hombre de familia que fuma en pipa y lee el *Reader's Digest*.

En el apartado de Análisis veremos los modelos de masculinidad y feminidad que aparecen en el cine de Ford y como estos se ven subvertidos y ampliados a lo largo de su trayectoria fílmica, así como el encastre de estos en el contexto más amplio de las relaciones sexuales entre grupos humanos.

3.2. EL HÉROE

Al enfrentarnos con el concepto de héroe nos encontramos con un término ambiguo.

Las acusadas imprecisiones se producen constantemente en el uso de los términos héroe y antihéroe... los críticos o bien no reparan en la abundante polisemia que términos como héroe y antihéroe encierran y les asignan un significado único que asumen es de común aceptación por parte de la comunidad de críticos, escritores y lectores o bien perciben su ambigüedad pero en cualquier caso no creen que el asunto justifique un análisis cuidadoso. (Escribano, 1981)⁷

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua⁸, el término Héroe (Del lat. *heros*, -ōis, y este del gr. ἥρως) tendría las siguientes acepciones:

1. Varón ilustre y famoso por sus hazañas y virtudes.
2. Hombre que lleva a cabo una acción heroica.
3. Personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción, y especialmente del épico.*
4. Personaje de carácter elevado en la epopeya.*
5. En la mitología antigua, el nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por lo cual le reputaban más que hombre y menos que dios; como Hércules, Aquiles, Eneas, etc.

La R.A.E.⁹, ratifica la ambigüedad del término, modificando dos de las acepciones y se añade una nueva, adaptando el término Héroe a las nuevas necesidades, más acordes con los actuales usos:

1. Persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes.
2. Persona que lleva a cabo una acción heroica.
3. En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada.*
4. Protagonista de una obra de ficción.
5. Persona a la que alguien convierte en objeto de su especial admiración.

7. El artículo anteriormente referenciado y el contenido de las Actas del V Congreso de AEDEAN ponen de manifiesto lo anteriormente expuesto.

8. Real Academia Española. (2001). Disquisición. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.).

9. La última enmienda recogida en la vigesimotercera edición de la Real Academia de la Lengua.

6. En la mitología antigua, el nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por lo cual le reputaban más que hombre y menos que dios; como Hércules, Aquiles, Eneas, etc.

Cabe destacar también la sustitución de la palabra hombre por el vocablo persona, es evidente la sensibilización con respecto al género acaecida en los últimos tiempos, se acentúa por tanto el carácter neutro a este respecto.

Encontramos pues tres tipos de acepciones para el término héroe. (las acepciones marcadas con el asterisco son las que han sido modificadas en la última edición) El primer tipo correspondería a la acepción tradicional de héroe entendido como personaje de la mitología antigua (la sexta de las acepciones recogidas arriba). Según esta el término héroe hace referencia al hijo de un dios o diosa y de un mortal.

El segundo tipo de acepción se centraría en características de valor ético. Los puntos 1), 2) y 3) de la vigesimosegunda edición y los 1), 2) y 4) de la enmienda contenida en la vigesimotercera edición presentan contenidos que hacen referencia a virtudes tales como ilustre, famoso, elevado, virtuoso, valeroso, arriesgado o admirado.

El tercer tipo de acepción tendría un contenido más neutro desde el punto de vista ético, haciendo referencia simplemente al protagónico del personaje, sin entrar en juicios de valor con respecto a su altura moral. Este tercer tipo estaría recogido en el punto 3) de la vigesimosegunda edición y en el punto 4) de la vigesimotercera.

Este tercer tipo de acepción se ha ido extendiendo a lo largo de la literatura del s.xx, ya que como dice E. García Díez (1983): “Ha habido una especie de degradación del concepto de héroe en el sentido de que la heroicidad no se basa hoy en las cualidades intrínsecas del personaje sino en la relevancia circunstancial que gratuitamente le otorga el autor”.

Cabe señalar que el uso de héroe como protagonista despojado de sus características éticas es más evidente en la tercera acepción de la vigesimotercera edición en la que se describe al héroe simplemente como “protagonista de una obra de ficción”, sin incluir siquiera el posible carácter épico de sus acciones tal y como se recogía en el punto 3 de la vigesimosegunda edición: “Personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción, y especialmente del épico”. Esto es debido a que la acepción de héroe sin rasgos éticos se ha ido generalizando.

Nos centraremos a continuación en el estudio del héroe mítológico e histórico de la cultura clásica grecorromana y en el héroe épico desarrollado en la cultura occidental, tratando de extraer los principales rasgos que los caracterizan, ya que dentro de estas tipologías encontraremos el ascendente del héroe “Fordiano”.

El héroe en la cultura grecorromana clásica

El héroe mitológico:

Para hablar del héroe mítológico comenzaremos realizando una reflexión acerca de lo que supone la mitología para el conjunto del saber humano.

Según el Diccionario de la Real Academia de la lengua¹⁰ se define mito de la siguiente manera:

Mito (Del gr. μῦθος).

1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad.

2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal.

En el gran Diccionario Larousse Mito se define así:

Relato que bajo forma de alegoría, traduce una generalidad histórica, socio-cultural, física o filosófica. Fantasía, producto de la imaginación.

Sociol. Creencia o noción valiosas para una comunidad humana determinada que la conserva y transmite.

El hombre desde sus orígenes ha tratado de dar explicación a los grandes enigmas de su existencia. Los mitos son narraciones tradicionales que permiten explicar dichos misterios. Se trata de un sistema de interpretación del mundo, del universo, de los dioses y de la propia naturaleza del ser humano. Aunque estas narraciones son de carácter fantasioso en ellas subyace un esquema mental que contiene la sabiduría de los pueblos que la gestaron. Se localizan en un hipotético tiempo pasado y permiten al hombre sentirse uno con sus propios ancestros y con su futuro. Por ello el mito está íntimamente ligado al mundo real.

10. En su vigésima segunda edición, año.2001.

Según Levi-Strauss, más allá del contenido puntual del mito existen grandes similitudes en casi todas las culturas del mundo. Esto obedece a que la estructura de los mitos es similar en todas ellas. El hombre por el hecho de serlo necesita dar respuesta a los misterios de su existencia. En los mitos encontraremos respuesta tanto a problemas relativos a su vida práctica como a los problemas de carácter metafísico. Recogen y justifican los valores sobre los que se funda una sociedad. Se trata por tanto de una fuente de conocimiento fundamental para entender cualquier cultura a la que nos enfrentemos. La mitología es un referente fundamental para la memoria colectiva, forma parte de los procesos de identidad de la sociedad a la que pertenece.

La idea de que el mito es solamente un relato fantasioso carente de realidad no puede estar más errada. Esta idea se basa en prejuicios heredados de la herencia absolutista del racionalismo y el positivismo. La historia de la cultura en cualquiera de sus áreas nos muestra que en el mito subyace una verdad latente de la que podemos extraer una comprensión holística de cualquier sociedad humana.

Centrémonos ahora en los protagonistas de dichos Mitos, estos no son otros que los héroes mitológicos.

Los héroes mitológicos en su origen, son vástagos de la unión entre un dios y un mortal o viceversa y simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. Por lo tanto sus prodigiosas cualidades son una herencia familiar que les señala desde su nacimiento para ser héroes. Pero no goza de la inmortalidad divina, aunque mantenga hasta la muerte un poder sobrenatural. (Chevalier J. y Gheerbrant A., 1995)

Cómo queda reflejada en la cita anterior los héroes míticos suelen ser semidioses dotados cualidades sobrehumanas, seres capaces de realizar hazañas imposibles para el común de los mortales. Estos hombres semidivinos protegen a su comunidad y en aras del bien común son capaces de enfrentar los mayores peligros, poniendo en riesgo su propia supervivencia. Incluso son capaces de enfrentarse a los propios dioses con el riesgo que ello implica.

El héroe mitológico desarrolla su actividad en un pasado inmemorial. Este pasado suele hacer referencia a un momento significativo para la sociedad de la que emana el mito, ya sea su origen, su organización social o sus valores metafísicos. El Héroe tiene una doble dimensión, temporal-intemporal. Por un lado el Héroe en su periplo representa el imaginario de una época,

encarnando los valores más significativos de la misma, se convierte en arquetipo y reflejo de dichos valores en un momento determinado. Pero por otra parte cuando el héroe se eleva a la categoría de mito se vuelve intemporal.

A pesar de ser el representante de toda una sociedad, el héroe siempre se describe como un ser individual condenado a la soledad debido a su grandeza, aunque esto no impide que encarne los valores de la cultura a la que pertenece. Las acciones del héroe son de tal calibre que es capaz de transformar su realidad, existiendo un antes y un después del desarrollo de las mismas. Defiende a su pueblo, funda ciudades, se enfrenta a los dioses y dota a su comunidad de un código de valores con el que poder regirse.

Pero la característica más importante del héroe es su propia naturaleza humana. Aunque goza de atributos propios de un dios, como la belleza, la valentía o la fuerza, se diferencia de estos en su “capacidad” para sentir dolor y en su finitud, ya que como hombre se enfrenta a la posibilidad de morir. Esto hace que sus hazañas sean aún más loables. Ya que es humano no está exento del sufrimiento que acarrea su condición. El dolor y la muerte se ciernen continuamente sobre él, poniendo a prueba su valor y llevándolo al límite de sus fuerzas. Pero gracias a su sacrificio es capaz de vencer las injusticias a las que se enfrenta y mejorar el estado de las cosas. En definitiva, el héroe es el responsable de transformar su mundo, alejando a su pueblo del caos y de la oscuridad.¹¹

El concepto de héroe se encuentra presente en todas las culturas aunque aparece especialmente desarrollado en la cultura indoeuropea. Existen grandes epopeyas orientales con sus héroes correspondientes, entre las principales podemos citar el *Gilgamés* asiriobabilónico¹² o el *Mahabharata* y el *Ramayana* de la India, pero ya que su influencia es menor en la cultura Europea nos centraremos en los mitos de la antigüedad griega pues conforman nuestra herencia más directa.

11. Estas reflexiones se encuentran ampliamente desarrolladas en el artículo de Cardona Z, P. (2006).

12. El concepto de héroe en *Gilgamés* se encuentra desarrollado en los siguientes artículos, Martínez, Guillermo Aguirre. *Poema de Gilgamesh: El conflicto del héroe*. Espéculo: Revista de Estudios Literarios 45 (2010): 34. y Grueso, Fernando Darío González. *Gilgamesh, un estudio antropológico cultural y literario del primer héroe*. Revista de folklore 396 (2015): 4-15.

Las principales obras sobre las que se articula la mitología griega son la *Iliada* y la *Odissea* de Homero y la *Teogonía* y *Trabajos y días* de Hesíodo. En estas se recogen las narraciones tradicionales, fruto de una elaboración colectiva, que en un principio fueron orales, pero que afortunadamente fueron reelaboradas por estos autores, gracias a los cuales han llegado hasta nuestros días.

La *Iliada* narra diversos hechos acaecidos durante la guerra de Troya. La *Odissea* cuenta las aventuras que debe afrontar el héroe Odiseo (Ulises en latín) para regresar a su patria tras la guerra de Troya, periplo en el que tendrá que invertir nada menos que diez años.

En la *Teogonía* de Hesíodo se relata la genealogía de los dioses de la mitología griega. En *Trabajos y días* Hesíodo narra las edades o estadios por los que ha pasado la humanidad desde su creación según la mitología griega.

En la época alejandrina encontramos otra gran epopeya, *Los Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, en esta se narran las aventuras de Jasón y los argonautas en su viaje hacia la Cólquida a la búsqueda del vello de oro, (objeto mágico que consigue gracias a la ayuda de Medea) y el posterior regreso a Yolcos.

De la mitología romana, heredera de la griega caben destacar dos grandes obras. La *Eneida* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio. La *Eneida* de Virgilio, deudora de la obra de Homero, narra el origen mitológico de la fundación de Roma al modo de los mitos griegos con el fin de glorificar el imperio. En esta encontramos a otro de los grandes héroes mitológicos, Eneas.¹³

En *Las Metamorfosis* Ovidio trata de la historia del mundo desde sus orígenes mitológicos hasta la elevación a la categoría de dios de Julio Cesar.

De las narraciones anteriormente expuestas podemos destacar las reflexiones que se describen a continuación. La mitología griega presenta dos planos, el de los dioses y el de los hombres, cuya relación está marcada por el desequilibrio de poder entre ambos, los inmortales y los mortales. Este desequilibrio quiere mostrar no tanto la omnipotencia sino el límite y los peligros de sobrepasar el límite, esta advertencia vale tanto para el poder de los dioses como

13. La tipología de héroe en el personaje de Eneas se trata en el siguiente artículo, Herrera, Gregorio Rodríguez. *Eneas: la evolución de un héroe*. Boletín Millares Carlo 11 (1990): 145-152.

para el de los hombres.

Las divinidades de la mitología griega no son buenas ni malas, sino poderosas. La narración épica de la *Iliada* del gran poeta Homero muestra relaciones entre los Olímpicos iliádicos que se basan en una mezcla de violencia, jerarquía, engaño, negociación y reciprocidad. En la jerarquía de dioses, Zeus es el más poderoso, pero no puede invadir la esfera que cada divinidad posee, además la reciprocidad puede hacer fuerte a un dios menor.

Si entramos en las relaciones entre los dioses iliádicos y los mortales, el desequilibrio de poder es siempre el factor decisivo, sin olvidar que las relaciones se realizan dentro de la oscilación participación-indiferencia.

Es, en este escenario inquietante e incierto, donde actúan los héroes de la *Iliada* para mostrar en profundidad la frontera inmortal/mortal. Los mitos heroicos narran lo que ocurre cuando no se guardan las distancias debidas.

Una de las funciones principales de la narración de mitos¹⁴ consistía en preservar las grandes gestas del pasado. En Píndaro, por ejemplo, el canto inmortaliza los efímeros triunfos atléticos. El sujeto del canto, entre otros, será el héroe. Las historias de héroes dieron, por tanto, forma, autoridad y legitimación a la acción política, era usual el empleo de argumentos de precedentes mitológicos para reforzar una causa política y a la narración. Estas narraciones de héroes no apoyan el panpsiquismo de los símbolos universales, más bien ofrecen una pluralidad de tonos estéticos y fantásticos.

La mitología griega se configura en parte mediante los dioses y los héroes, hombres semidivinos que protegen a los hombres, y que están muy por encima de la media de los mortales normales. Estos mitos de héroes, como también los de los dioses, se cuentan, se narran para influir en los que escuchan, tienen un carácter didáctico, enseñan.

Como entidad, los héroes nacen del culto a los muertos antepasados, seres intermedios entre dioses y los hombres normales, exclusivos de la Mitología griega, que desde su tumba otorgaban bienes o males según la honra que los hombres les otorguen. Un ejemplo podemos encontrarlo en torno a los santuarios donde se celebraban juegos funerarios en honor a los héroes a los que en ellos se rendía culto, se instituyó así los juegos panhelénicos.

14. López Eire, Antonio. *Mitología de los héroes y la cronología*, nº 57, 200, Universidad de Salamanca, describe estas funciones.

Lo que queremos decir con todo esto es que la figura del héroe quedó perfectamente delimitada como resultado del cruce de dos poderosas influencias, el ritual y el interés político social. Mito y ritual coinciden cumpliendo la importante función de mantener la unidad necesaria entre los miembros de una colectividad político social que pretende ser compacta y solidaria, y sabemos que lo hacen a través del procedimiento básico por el que se rige el lenguaje, el de la analogía.

Este procedimiento puede resumirse del siguiente modo: El héroe epónimo, típico de los mitos griegos, da sentido al pueblo que cuenta y escucha muchas veces el mito merced a la autoridad y magia de la palabra. De los nombres de las tribus surgen en virtud de un razonamiento analógico y genealógico, propio de pensar mitológico, que asimila los pueblos o tribus a las familias y a su fundadores, los nombres de los héroes epónimos.

Los mitos de los nombres epónimos, mitos de los héroes, se impregnan y se encuentran de inmediato con el ritual, especialmente los rituales de iniciación, que explicarán a su manera. Como ejemplo podemos citar al héroe griego por antonomasia, Heracles, que en un trance de renovación está al margen de la sociedad nueve o diez años, realizando duras hazañas dando prueba de su capacidad heroica y por fin vuelve a su patria que lo espera para acogerlo como triunfador. Queda clara la íntima relación entre mitos de los héroes y ritos de iniciación con este proceso de exclusión-transformación-reintegración.

Esta complementariedad entre mito y ritual también la podemos observar cuando buscamos el lugar que ocupan los héroes en la mitología griega. Como hemos dicho una comunidad la funda un glorioso héroe epónimo que da su nombre y con su nombre su gloria y mérito al linaje o comunidad que funda. Héroes ancestrales e ilustres que dan brillo a sus descendientes del tiempo presente. En la poesía de Homero observamos el afán de los héroes por ser celebrados por la fama.

También observamos que el glorioso y remoto tiempo de los héroes era mejor. Los héroes de *La Guerra de Troya* miran con nostalgia ese tiempo mítico. Sin embargo, hay dos etapas decisivas en los tiempos remotos y prestigiosos de la Mitología griega. Una etapa de la época primitiva, de la diosa Tierra o Gea, de monstruos y vestigios; y una segunda etapa, humanizada, de Cronos y sus tiempos benéficos, de los dioses Olímpicos, en la que Zeus va a engendrar

mortales semidivinos, los héroes, que como Heracles acaba liberando a la tierra de monstruos y vestigios, liberando a Prometeo, el denominado titán benefactor de la humanidad.

La mayoría de los héroes son hijos directos de Zeus el padre de los dioses y los humanos, o hijos de otros dioses olímpicos, de la familia civilizada de los dioses Olímpicos. Hay también héroes autóctonos que proceden de la tierra misma, la diosa Gea, la divinidad más antigua que imaginarse pueda.

En la Antigua Grecia había comunidades político-sociales que se sentía orgullosas de ser autóctonas, de haber nacido de la Tierra o diosa Gea. Siguiendo el procedimiento analógico, encontramos como ejemplo, ente otros, el epónimo de la ciudad de Éfeso que se llamaba precisamente “Éfeso” y resultaba ser hijo del río Caistro que fluye por esta región. Los ríos procedían de la tierra y proceder de la tierra era importante para las Tribus, implicaba una venerable antigüedad, de esa comunidad, los ríos eran considerados seres semidivinos que no daban la espalda a quienes frecuentaban sus aguas. El prestigio de la diosa Gea tras el primitivo caos era enorme. Los pueblos autóctonos sentían que sus orígenes no eran humanos sino divinos. Y los héroes autóctonos hacían reposar su prestigio en descender de la Tierra misma, un ejemplo son los llamados “hombres sembrados”

En cambio los héroes descendientes de dioses olímpicos, al contrario que el mito autóctono, nos sitúan en un mundo civilizado, humanizado, ordenado, alejado de las monstruosidades de la Madre Tierra, unos dioses que viven en sociedad como los hombres. Esta labor de humanización no solo la llevó a cabo Zeus, padre de los dioses y los hombres. Esta labor humanitaria y civilizadora la continuó los humanos semidivinos, la generación de héroes que como Perseo con la Medusa Gorgona limpiaron el mundo de monstruos hijos de la Tierra. Este mundo será el de la proporción y la belleza que es capaz el hombre de generar mediante su empresa civilizadora y cultural. Esta capacidad se la debemos a los dioses olímpicos, a ciertas divinidades preolímpicas y por último a los héroes.

El héroe histórico griego

Por último nos queda pensar el papel de los héroes en el comienzo de los tiempos históricos. En esta importantísima cuestión el gran historiador Tucídides considera indispensable la labor del mito para encuadrar la situación de sucesos históricos antiguos, *La Guerra de Troya*,

episodio poblado de héroes, era la referencia obligada para situar cronológicamente los acontecimientos siempre entre lo mítico y lo histórico. En Tucídides encontramos el contraste entre la narración del mito heroico de “La Guerra de Troya” y los rigurosos métodos historiográficos y principios filosóficos. También encontramos la imposibilidad de desprenderse la historia del mito y del pensamiento analógico, los tiempos históricos del logos de los tiempos míticos.

Tucídides como historiador consideraba “La Guerra de Troya” como el acontecimiento que había puesto fin a los tiempos míticos de los héroes, sin embargo lo que encontró fue otro mito el de la concentración de los héroes y el panhelenismo. Con esta guerra los griegos tuvieron un pasado común poblado de héroes procedentes de todas las partes de Grecia que lucharon por una causa común la fundación de la Hélade.

La importancia de la aparición del hoplita

Entre los siglos VII y VI a. C., se fueron formando y consolidando en Grecia las estructuras básicas de la Ciudad-Estado. Esta época arcaica, por oposición a la época clásica, es una época de consolidación de la polis como comunidad autónoma y autarquía está impregnada de revueltas y crisis sociales. Etapa especialmente creativa en la teoría política griega cuyo marco ideológico llega hasta finales de la época helenística. El nacimiento de las ciudades se caracteriza por la defensa de su independencia, se trata de una etapa colonial acompañada de una expansión del comercio, y por un ascenso social de una clase inferior que desplaza a la realeza. Esta nueva clase enriquecida será el origen de los nuevos defensores de la ciudad: los hoplitas¹⁵.

La aparición del hoplita transformó las técnicas del combate y del armamento a mediados del s. VII, transforma la guerra, la imagen del guerrero y su puesto en el orden social. Todos los ciudadanos que pueden costearse el pesado armamento hoplita formará esta falange solidaria y disciplinaria que defiende a la ciudad. Guerreros que ya no pertenecen a la aristocracia, ahora el núcleo del ejército son estos hoplitas ciudadanos pequeños propietarios libres que, luego, harán valer en la asamblea del demos sus derechos.

15. *En relación a los hoplitas: Historia de la teoría política I*, Fernando Vallespín ed, capítulo I La Grecia antigua por Carlos García Gual páginas 64 a 66; editorial Alianza Editorial Madrid 1990).

El héroe homérico ya no tiene mucho en común con el hoplita. Su contraste podemos observarlo en la siguiente tabla:

EL HÉROE ILIÁDICO	EL HOPLITA
Solo conoce la proeza individual y el combate singular	No conoce el combate singular.
Los prómachai homéricos se enfrentaban en duelos individuales en los que tenían que mostrar su superioridad en forma de una aristéia, virtud personal.	Adiestrado para la lucha, codo con codo, para guardar la fila, para marchar en orden, con los demás contra el enemigo, para no abandonar supuesto en la falange.
La audacia la encuentra en una especie de furor bélico inspirado por un dios.	La audacia o virtud bélica es fruto de la prudencia, del dominio de sí, del sometimiento a una disciplina común.

La falange hace del hoplita una unidad intercambiable por cualquier otra, un singular frente a otros, es un puro instrumento de victoria, cuya individualidad tiene que ser reprimida. Este es el nuevo héroe que combate por su ciudad, ahora los poetas cantarán la belleza de morir por la ciudad.

El héroe épico de la edad media hasta el héroe épico cinematográfico:

A continuación trazaremos un breve recorrido histórico a través de las narraciones épicas Europeas desde la Edad Media hasta desembocar en el héroe épico cinematográfico.

La evolución del héroe atiende a una doble naturaleza. Por un lado será deudor de la herencia cultural que le precede, por ello encontraremos en este muchos rasgos propios del héroe mítico griego. Por otro lado su génesis es paralela al sistema de valores en la que se entronca, es por tanto fiel reflejo de la sociedad a la que pertenece, por ello las características que lo conforman variarán al menos en parte a lo largo de la historia.

Podemos encontrar en el héroe medieval muchas de las características propias del héroe mítico griego anteriormente tratadas, sobre todo en los rasgos principales que describen al

héroe germánico de la Alta Edad Media. El máximo exponente de esta tipología de héroe lo encontramos en el poema épico *Beowulf*. Por otro lado la tendencia de las aristocracias guerreras a convertirse en noblezas cortesanas amantes de la belleza y del arte les confieren a estos una serie de valores propios que dulcifican su carácter guerrero gracias a los rasgos propios del cortesano. A esto hay que añadir el componente ético heredado de la cristiandad, gracias a la cual las clases bajas encuentran en el héroe cristiano al defensor de las injusticias que padecen. Hacen su aparición las grandes virtudes teologales, la fe, la esperanza y la caridad, valores que pasan a formar parte de los atributos del héroe.

De la riqueza que aportan los atributos recogidos en la mitología griega, el cristianismo y los valores de la aristocracia cortesana surgen las diversas tipologías de la literatura medieval Europea. El máximo exponente de este tipo de héroe lo encontramos en la Baja Edad Media, encarnados en los protagonistas de las leyendas artúricas y en los héroes de los cantares de gesta tales como el *Mío Cid*¹⁶ o *La Chansón de Roland*.

El máximo exponente de los valores cortesanos se alcanza con la épica trovadoresca y su eje principal: El amor cortés (fin'amor). La lírica trovadoresca florece en las refinadas cortes del sur de Francia entre los siglos XII y XIV aunque su influencia se extenderá por toda Europa. Chretien de Troyens será el autor paradigmático de esta estética. Sus principales obras están protagonizadas por caballeros artúricos tales como Yvain, el caballero del león, Lancelot, el caballero de la carreta o Perceval y su épica aventura en busca del santo Grial. Los héroes de Chretien de Troyens gozan de todos los atributos del héroe épico medieval, pero alcanzan un perfil moral idealizado marcado por la importancia del amor cortés. El amor cortes es una suerte de amor idealizado más cercano al concepto platónico del eros que al amor carnal. La relación que se establece entre el caballero y la dama objeto de sus desvelos es reflejo del sistema de valores del vasallaje feudal. El amor cortés alcanza cotas de sublimación comparables a la mística, elevando al héroe que lo practica a un estado de gracia.

En el héroe del Renacimiento volvemos a encontrar los atributos propios tanto del héroe mitológico como del héroe medieval, pero perfilados por una nueva actitud filosófica y ética, el

16. La tipología de héroe desarrollada en el *Cantar del Mío Cid* se encuentra estudiada en el artículo Montaner Frutos, Alberto. *Tal es la su auze: El héroe afortunado del Cantar de mio Cid*. Olivar 8.10 (2007): 89-105.

Humanismo. El antropocentrismo propio de este sistema de valores dota al héroe de un carácter reflexivo y filosófico hasta entonces desconocido. El héroe en muchos casos lleva a cabo una labor introspectiva que le conmina a reflexionar sobre los acontecimientos que le suceden, haciendo especial hincapié en la fugacidad de la vida. El resurgimiento del estudio de los clásicos de la antigüedad favorece el retorno de los valores helenos y latinos. Se toman estos como modelos éticos y estéticos. El soneto renacentista será el vehículo por excelencia para tratar esta temática, que bebe principalmente de las fuentes de *Las Metamorfosis de Ovidio* para recrear a sus héroes. Como ejemplo de lo anteriormente expuesto podemos destacar el Soneto XIII de Garcilaso de la Vega, *A Dafne ya los brazos le crecían*.

La herencia medieval del héroe renacentista también es evidente, *Il dolce still nuovo* de Dante Alighieri que tanto influyó en poetas posteriores como Francesco Petrarca, Ottavio Rinuccini o Giovanni Bocaccio, este estilo es heredero de los valores del amor cortés trovadoresco. En cuanto a la épica heroica propiamente dicha *El Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo, *El Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y *La Jerusalén Liberada* de Torquato Tasso son los máximos exponentes de la continuación de la tradición medieval. El propio Roldán de la Chansón protagoniza las narraciones de Boiardo y Ariosto, aunque se pueden apreciar claras diferencias entre el héroe medieval y su revisión renacentista. La anterior inspiración claramente popular ha desaparecido confiriendo al relato un carácter evidentemente aristocrático. Se persigue la perfección estética, siendo más importante la forma que el propio contenido. Esto es debido a que el público al que va dirigido está formado por los cultos y refinados miembros de los círculos cortesanos.

Estos mismos círculos serían algo más tarde los encargados de hacer resurgir la mitología y la tragedia helena y latina bajo una nueva forma artística: La Ópera. En el renacimiento tardío renacentista, *La Camerata Fiorentina*, representada por Giovanni de Bardi, Giulio Caccini, Pietro Strozzi y Vincenzo Galilei (padre del astrónomo), es la responsable de hacer renacer con especial fuerza los valores que el héroe mitológico representa. Las obras más representativas de este fenómeno son *Euridice* de Peri, *L'Orfeo* y *Il Ritorno di Ulisse in Patria*, ambas de Claudio Monteverdi.

La España del s.xvi observará un nuevo renacer de la epopeya heroica. Por un lado encontramos narraciones al más puro estilo de los cantares de gesta, el ejemplo más claro de este fenómeno lo tenemos en el *Amadís de Gaula*¹⁷, de Garci Rodríguez de Montalvo el viejo. Además encontramos epopeyas que relatan hechos casi contemporáneos al autor, en los que se ensalzan las gestas para mayor gloria del imperio. Como ejemplos tenemos *La Carolea* de Jerónimo Sempere, o *Carlo Famoso* de Luis Zapata, en estas se eleva a la categoría de héroe épico al propio Carlos v.

En algunos casos los propios escritores han vivido en primera persona las acciones que relatan, con ello encontramos que el propio autor es un héroe épico al uso. *La Austriada* de Juan Rufo, además de recoger la *Historia de las Guerras de Granada*, narra las gestas de la batalla de Lepanto, donde el propio autor luchó bajo las órdenes de Don Juan de Austria.

El descubrimiento de América y los procesos de exploración, conquista y asentamiento serán fuente inagotable de inspiración para muchos autores. *La Araucana*¹⁸ de Alonso de Ercilla es la obra cumbre de este género. Al igual que Rufo, Ercilla participó en los hechos que recoge en su poema épico. Narra los acontecimientos más significativos de la guerra de Arauco contra los mapuches (conocidos como araucanos en la España del s. xvi), en la que el propio autor es un héroe épico. Esta obra maestra entronca claramente con las obras de Homero y Virgilio además de recoger la tradición de los poetas épicos italianos Ariosto y Tasso, siendo especialmente deudora tanto en estructura como en temática de la Eneida Virgiliana. En esta obra encontramos todas las características propias del héroe épico que se muestra fuerte, valiente, leal y honorable, capaz de enfrentarse a la muerte por el bien común. En la obra el autor pretende reivindicar el valor de los soldados españoles en una guerra que ya por entonces había caído en el olvido.

17. Sobre el héroe en el *Amadís de Gaula* podemos destacar el siguiente artículo Pérez-Pedrero, S. G. A. (1995). *Revisión del mito del nacimiento del héroe: Amadís de Gaula*. Castilla: Estudios de literatura, (20), 139-146.

18. Por su especial interés destacamos algunos artículos en los que se trata de la figura del héroe en la *Araucana*. Morales, J. M. C. (2009). *Héroes de la Araucana. Herencia: Estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas*, 1(1), 26-31. Cristóbal, V. (1995). *De la Eneida a la Araucana*. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 9, 70.

Encontramos un rasgo destacable en esta gran epopeya, la caracterización que hace del enemigo, al que ve como un pueblo carente de maldad hasta la llegada de los conquistadores españoles, además ve en el indígena un digno rival poseedor de las grandes virtudes del guerrero. Especial interés tiene el capítulo en el que narra el encuentro con *Tegualda*, una mujer mapuche que busca a su esposo entre los caídos en el campo de batalla. En este episodio el autor muestra su aspecto más personal y humanista, conmoviéndose ante el dolor ajeno.

La visión humanista con la que describe a los indígenas fue tan impactante que despertó las iras de García Hurtado de Mendoza, gobernador de Chile, el cual para resarcirse mandó escribir una obra de similares características pero con una visión diametralmente opuesta a la de de Ercilla, *El Arauco Domado* de Oña.

Durante el s. XVII y principios del XVIII se desarrolla en Europa un nuevo período artístico, el Barroco. Desde el punto de vista estético, el desarrollo de las artes en el barroco están impregnadas por un nuevo concepto, el *Affektenlehre* (Teoría de los Afectos), esta teoría deriva de las doctrinas grecolatinas de la retórica y la oratoria, según la cual las emociones del alma se pueden codificar, remite también a la doctrina de los temperamentos de Hipócrates, (sanguíneo, flemático, colérico y melancólico). La génesis de este concepto se puede ver en el *Misurgia Universalis sive ars magna consoni ed dissoni* de Kircher (aplicado especialmente a la música) y en el *Tratado de las Pasiones del Alma* de Descartes. La obra de Descartes constituye una fuente fundamental para la comprensión de los procedimientos por los que codificaron y representaron las pasiones. En ella se estudia el origen y mecanismos de las emociones del alma, para el filósofo las pasiones son emociones que se encuentran a priori en el ser humano, estas pueden ser despertadas gracias a la contemplación de la obra de arte, llevando al espectador a un estado afectivo profundo. El principal objetivo del artista es conseguir plasmar en su obra dichas pasiones de la manera más intensa posible.

La base conceptual de la épica barroca sigue siendo deudora de la cultura grecolatina pero adopta la estética anteriormente expuesta. Debido a ello las obras barrocas se caracterizan por su búsqueda del efectismo, haciendo uso de un lenguaje plagado de figuras retóricas, muy adjetivado, metafórico y alegórico. Cualquier esfuerzo es poco para provocar el *pathos* en el oyente. Debido a esto se rompe con el equilibrio de las obras renacentistas. Desde el punto de

vista del contenido se acentúa el pesimismo, por otro lado rasgos como el humor, la ironía, el feísmo y lo grotesco son cada vez más frecuentes.

El héroe mitológico sigue ocupando un papel fundamental en la obra épica del s. XVII, ejemplo de ello son el *Endimión* de Marcelo Díaz Callecerrada o *La batalla de los Gigantes y los dioses* de Pedro Gutiérrez de Pamames. También siguen gozando del favor del público las epopeyas deudoras de la épica medieval, como demuestran *Bernardo o la victoria de Roncesvalles* de Bernardo de Valbuena o la *Expulsión de los moros en España* de Gaspar Aguilar.

El ideal del héroe barroco lo podemos encontrar en la obra del mismo nombre, *El héroe* de Baltasar Gracián. En esta el autor describe las cualidades que un héroe (en este caso referido al hombre de estado), debe poseer para alcanzar la perfección. Articula su obra describiendo los veinte atributos o “primores” necesarios para ser considerado un héroe. En la introducción, el autor hace una declaración de intenciones, describiendo el tratado como una “brújula de marear a la excelencia” para que el héroe sepa conducirse como corresponde a su condición. La obra es por tanto un perfecto manual, un compendio de sabiduría que bebe de las fuentes de la antigüedad grecolatina desde Homero a Tácito sin olvidar a Aristóteles, Esopo o Séneca. Pero además de estos encontramos vestigios del Príncipe de Maquiavelo o del Cortesano de Castiglione. Como no podría ser de otro modo, los atributos del héroe Graciano están vertebrados por la moral cristiana. Esta obra por otro lado atiende a un tono más acorde a la mentalidad de su época, el héroe debe enfrentarse a un mundo complejo y lleno de peligros, por ello la inteligencia y la astucia (atributo que ya aparece en Ulises de Homero) son fundamentales para conducirse. En *El Héroe* aparece por tanto implícito cierto desencanto y pesimismo acorde con la mentalidad barroca¹⁹.

En el s. XVIII, el pensamiento racionalista chocará de pleno con la epopeya y lo que esta representa por lo que el género épico entra en decadencia. Podríamos ver en la *Henriada* de Voltaire vestigios de carácter épico; este poema narra las hazañas de Enrique de Navarra, (el futuro Enrique IV de Francia), en el sitio de París, bajo el contexto de las turbulencias de las

19. Sobre el Héroe de Gracián se pueden consultar el artículo Durin, Karine. *Héroe y heroísmo en Baltasar Gracián. Hacia la filosofía del desengaño heroico del Criticón*.. Conceptos: revista de Investigación graciana1 (2004): 35-57. y el extenso estudio Pina, María Carmen Marín. “*El héroe*.” *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Institución Fernando el Católico, 2001.

luchas religiosas y los conflictos políticos del s.xvi. Aunque es un poema épico, este sirve de hilo conductor para tratar los temas que en realidad le interesan al autor, que no son otros que los problemas derivados del fanatismo religioso y la discordia civil. Toda la obra está salpicada por las intenciones críticas tan propias del autor.

Entre finales del xviii y principios del xix asistimos al nacimiento de una nueva corriente artística, el Romanticismo. Entre 1767 y 1785 se desarrolla el movimiento estético *Sturm und Drang*, precursor del Romanticismo. Nace este movimiento como reacción a la estética neoclásica y a sus preceptos racionalistas. Escritores como Herder o Goethe, establecen como fuente principal de inspiración el sentimiento frente a la razón.

El Romanticismo continúa con la ideología del *Sturm und Drang*, llevándola hasta sus máximas consecuencias. El ideario de esta corriente artística en torno al sentimiento, ya se encontraba latente en la filosofía de la naturaleza de Schelling. Este movimiento aparece en la primera mitad del s. xix en Alemania e Inglaterra aunque pronto se extenderá por toda Europa.

Sus principales valores estéticos serán la subjetividad frente a la objetividad, la individualidad frente a la universalidad racionalista, la importancia de la inspiración y el genio en oposición a las normas academicistas preestablecidas, la emoción frente a la razón, lo ideal frente a lo real, la evasión frente a la realidad cotidiana, ya sea a través de la fantasía o hacia lugares exóticos o hacia un pasado mítico y la nostalgia por paraísos perdidos.

Desde el punto de vista político y social se ensalzan los valores de la libertad, del derecho a una moral personal frente a las convenciones sociales. Se propugna la creación de un estado liberal que reconozca los derechos de todos los individuos. Asistimos también al surgimiento de los nacionalismos europeos. Esta ideología será un caldo de cultivo excelente para el resurgimiento del héroe, bajo la luz de estos nuevos preceptos entre los que destaca el individualismo.

El romántico tiene vocación de héroe y se lanza a la búsqueda de este destino de una forma desesperada, el rasgo de la soledad se encuentra en él sobredimensionado debido a su individualismo recalcitrante, que por otro lado le lleva a buscar el liderazgo. Como genio creador tiene además una vocación profética, tiene un deber sagrado, transmitir al resto de la humanidad la verdad que le ha sido revelada. La rebeldía es otro de los rasgos característicos del

héroe romántico ya que se opone a las normas preestablecidas. Como idealista que es detesta las injusticias y no teme embarcarse en cualquier empresa con el fin de combatirlas, el honor es otro de sus atributos. El dolor del héroe también aparece en la figura romántica pero en este caso no se ve como una debilidad que hay que superar sino como una característica propia del hombre sensible. El héroe romántico vive de una forma trágica los hechos que le acaecen, esto le confiere fuerza y valor, elevándolo por encima del resto de los mortales, ya que aspira a ascender a la categoría de mito para lo cual no teme desafiar a los dioses o a los hombres²⁰.

El irracionalismo llevado a sus máximas consecuencias puede derivar en locura que es de nuevo y gracias a su sentido trágico, otro atributo del héroe romántico.

El héroe romántico se embarca en la batalla sin miedo, ya que no le asusta la muerte, prefiere un fin glorioso a caer en el olvido.

El escapismo romántico hacia épocas precedentes hace florecer la literatura épica histórica, como ejemplos podemos nombrar el *Iwanhoe* de Walter Scott o *El Pelayo* de José de Espronceda en el que volvemos a encontrar reminiscencias de los clásicos grecorromanos como Homero o Virgilio.

En algunos casos el propio autor se identifica con la figura de héroe, como caso paradigmático podemos citar a George Gordon Byron o a Mijail Lermontov, que recrean no solo en su obra sino en su propia vida un perfecto modelo de heroísmo romántico.

A mediados del XIX, con el nacimiento de las corrientes del realismo social y del naturalismo, la narrativa se vuelve a separar del mito del héroe épico. El Positivismo de Comte, el evolucionismo de Darwin y el Materialismo histórico de Marx y Engels influirán de un modo decisivo en este nuevo movimiento artístico. La teoría del realismo nace de la intención de dar un status empírico a la narrativa, con el fin de reflejar la naturaleza humana y los condicionamientos sociales a la que está sometida. Gustave Flaubert y posteriormente Émile Zola serán algunos de los máximos representantes de ambas corrientes, que niegan cualquier posibilidad de recreación épica en aras de una objetividad realista hasta entonces desconocida. Por todo esto la épica heroica entra en franca decadencia.

20. El concepto de héroe decimonónico se trata en el siguiente artículo Aguirre, Joaquín María. *Héroe y sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica*. Espéculo, Revista Electrónica cuatrimestral [en línea]3 (1996).

A medida que nos adentramos en el siglo xx el mundo mítico y la epopeya épica tienden a desaparecer de la narrativa. El cientifismo imperante tiende a deslegitimizar la cultura mítica. El hombre contemporáneo cree poder desentrañar los misterios de la naturaleza gracias a los avances científicos por lo que ya no teme ni a esta ni a la ira de los dioses que han sido desbancados por la tecnociencia. Pero los héroes no desaparecen, siguen vigentes y será el cine, “el séptimo arte”, el que recogerá el testigo de las grandes gestas heroicas. El héroe vuelve a aparecer con una nueva imagen más cercana a la de cualquier ser humano. La sociedad contemporánea también necesita sus propios héroes, en los que se recojan los ideales y los miedos propios en este caso de la cultura de masas. Como afirma Fernando Savater (2004) los héroes contemporáneos siguen existiendo, naturalmente, porque son imprescindibles para que la fe en la vida no decaiga.

Perspectivas analíticas sobre la figura del héroe

El interés que la interpretación de los mitos ha despertado en el hombre ha sido continuado a lo largo de la historia. Podemos encontrar corrientes interpretativas de este fenómeno desde los tiempos de la Grecia Clásica, las epopeyas de Homero y Hesíodo ya fueron sometidas al estudio y la crítica en esta época. Las corrientes interpretativas más destacadas entonces fueron el alegorismo y el historicismo.

Para los alegoristas los mitos eran narraciones que encerraban multitud de analogías y símbolos que debían ser interpretados. Estos mantenían oculto un conocimiento ancestral que era preciso desvelar, se trataba de utilizar los argumentos filosóficos necesarios para llegar al núcleo de esta sabiduría, despojándolos de la pátina metafórica e imaginativa que los envolvía. Desde el s. vi antes de C. hasta el s. v de nuestra era, esta corriente fue ampliamente seguida por grandes filósofos entre los que podemos destacar a Teágenes el Regio del s. vi a de C, Plutarco (46-120) y los neoplatónicos Plotino (205-270) y Siriano de Alejandría (380-438).

Para los **historicistas** los mitos estaban basados en hechos históricos acaecidos en un tiempo pasado, aunque desvirtuados por la tradición oral y la imaginación de sus transmisores. Estos pensadores aspiraban a despojar a los mitos de cualquier elemento fantasioso con el fin de encontrar la realidad histórica subyacente en ellos. Contamos con pensadores griegos y romanos. Podemos nombrar entre los más representativos a Hecateo (550 - 476 a C.), Heródoto

(484 - 425 a. C.) Platón (427- 347 a C.) Lucrecio (99 –55 a. C) o Cicerón (106- 43 a. C.).

A finales del s. XIX de nuestra era reaparece el interés por el estudio y la interpretación de los mitos. Nacen pues nuevas corrientes interpretativas entre las que destacarían tres,

La escuela de mitología comparada, la escuela antropológica inglesa y la escuela histórica filológica alemana.

La **Escuela de Mitología comparada**, estudia los mitos desde una perspectiva lingüística. Esta escuela, también llamada naturalista, centró su atención en las grandes civilizaciones de Europa y Asia. Para esta corriente la mitología forma parte fundamental en los procesos de conformación del habla, que tiene su origen en el enfrentamiento del hombre con la naturaleza y con los grandes misterios de su existencia. Su máximo exponente sería el alemán Friedrich Max Müller (1823-1900).

La **Escuela antropológica inglesa** estudia los mitos desde el punto de vista de la evolución social. Esta escuela proviene principalmente de la etnografía y la antropología y se encargó del estudio de etnias tribales. Según esta corriente, también llamada animista, las culturas primitivas siguen una evolución que se desarrolla a través de varias etapas que van desde el animismo hasta desembocar en el monoteísmo pasando antes por el politeísmo. Los mitos son por tanto el reflejo de un estadio concreto de la evolución social. Su máximo representante fue Edwar Burnett Tylor (1832-1917), al que siguieron Andrew Lang (1844-1912) y James George Frazer (1854-1941)

La **Escuela histórica filológica alemana** analiza los mitos a través de la filología y la cronografía, pretendiendo extraer de este su origen. Esta escuela, también denominada historicista, se centró en el estudio de la mitología griega clásica. Entre sus representantes destacan Otto Gruppe (1851-1921), Carl Robert (1850-1922) o Ulrich von Wilamowitz Möllendorff (1848-1921)

Ya en el s. XX encontramos nuevas corrientes que se dedicarán al estudio e interpretación de los mitos. Estas nacerán de disciplinas como la sociología, la epistemología, la psicología o la lingüística entre otras. Las principales corrientes que encontramos serán el Simbolismo, el Funcionalismo y el Estructuralismo.

Simbolismo: Esta corriente que tiene en el psicoanálisis su principal punto de apoyo, contrapone el simbolismo mítico al pensamiento conceptual ya que este primero atiende a la emotividad humana que se opone a la racionalidad propia del segundo. Para el psicoanálisis los mitos responden a las necesidades psicológicas del ser humano, gracias a los cuales se exteriorizan las emociones dando respuesta a los deseos del inconsciente.

Los mitos por tanto exteriorizan y canalizan los deseos y los miedos de la sociedad a la que pertenecen. Los principales representantes de esta corriente son el propio Sigmund Freud (1856-1939), Carl Gustav Jung (1875-1961) y Erich Fromm (1900-1980). Dentro del campo de la fenomenología de la religión tenemos también a algunos autores que siguen esta corriente como Otto Rank (1884-1939) y Joseph Campbell (1904-1987). De este último nos ocuparemos posteriormente ya que es fundamental para el análisis del tema que nos ocupa.

Funcionalismo: Esta corriente se centra en el estudio de la función social que desempeña la mitología en la comunidad a la que pertenece. Para esta escuela es imposible entender la una sin la otra ya que forman parte de un todo indivisible. Según esta corriente los mitos solo pueden interpretarse a través del estudio del carácter funcional que representan para la sociedad a la que pertenecen y esta solo puede ser entendida en profundidad gracias a los mismos. Su principal exponente fue el antropólogo inglés Bronislaw Malinowski (1884-1942), padre de la escuela funcional de antropología social. El mito deja de entenderse como algo metafísico o abstracto para pasar a ser interpretado como el conjunto de creencias que resumen los valores sociales de una comunidad.

Estructuralismo: Esta corriente, cuyo principal exponente es Claude Lévi Strauss (1908-2009), parte de las aportaciones de la escuela sociológica francesa, aplicando el análisis estructural al campo de la antropología. Marcell Mauss (1852-1950), principal precursor de la escuela sociológica francesa, concebía el mito como un sistema de comunicación especial, que consta de un código propio cuyas estructuras hay que descifrar. Claude Lévi Strauss recoge el testigo de Mauss pero se adhiere a un nuevo modelo metodológico, el lingüístico y en particular el análisis estructural del mismo (siguiendo principalmente la línea de la escuela de Praga). El autor aborda de este el análisis del mito en sí y por sí mismo. El análisis se centra en el propio discurso mítico como universo objetivo. El lingüista Ferdinand de Saussure (1857-

1903), en su obra *Curso de Lingüística General* consiguió renovar esta disciplina, estableciendo el estudio de la lengua como sistema. Esta sistematización fue posible gracias a la distinción que el autor hizo entre el concepto de lengua y el concepto de habla. Según Saussure (2008) la lengua es la parte social del lenguaje y por tanto es exterior al individuo, este por sí solo ni la crea ni la modifica. El habla en cambio es el mecanismo psicofísico que permite que la lengua exteriorice las combinaciones del código.

Hermenéutica estructural actual: Por último hablaremos brevemente de la corriente interpretativa más reciente que ha centrado su labor en el estudio de los mitos, la Hermenéutica estructural actual. Esta corriente también llamada escuela mitológica francesa, bebe de las fuentes de Lévi- Strauss, no es de extrañar por tanto que su origen sea francés. Sus máximos representantes son Jean Pierre Vernant (1914-2007), Pierre Vidal Naquet (1930-2006) y Marcel Detienne (1935).

Los integrantes de esta corriente creen que el estudio del mito debe enfocarse desde varios puntos de vista, que se pueden resumir en tres niveles de análisis; con ello persiguen una comprensión del fenómeno en toda su extensión. Estos puntos a estudiar son:

1. Enfoque formal, que se centra en el orden y la lógica de la propia narración.
2. Enfoque semántico, en el que se estudian las relaciones de homología y oposición del contenido, poniendo su centro de atención en el significado del mismo.
3. Enfoque socio-cultural, en el que se analiza el contexto cultural del mito y la función social del mismo.

Estos tres enfoques, no aparecen aislados sino que se encuentran interrelacionados. Gracias a su estudio se puede entender el fenómeno en toda su dimensión²¹

Modelos de análisis de la figura del héroe

El modelo mitemático de Levi Strauss

El método de la lingüística estructural creado por Saussure es utilizado por Lévi-Strauss como guía para el análisis de los mitos. Según este último autor, el mito tiene un nivel narrati-

21. Para una mayor profundización en las corrientes interpretativas del estudio del mito se puede consultar Pastor Cruz, J.A. (1998). *Corrientes interpretativas de los mitos*. Valencia, Universidad de Valencia

vo, el habla y un nivel de estructura profunda, la lengua. Los elementos de los que constan los mitos adquieren su significado gracias al modo en que estos aparecen combinados entre sí y no por su valor intrínseco. Los mitos son reflejo de la mente que los ha creado. El autor plantea tres hipótesis de trabajo con respecto al mito:

1. Los mitos adquieren sentido no gracias a sus elementos aislados sino gracias al análisis del modo en el que estos se encuentran combinados.
2. El mito pertenece al orden del lenguaje, de hecho forma parte integrante del mismo aunque tiene propiedades específicas.
3. Estas propiedades son de una naturaleza más compleja que las que encontramos en una expresión lingüística común.

Del mismo modo que por encima del habla se encuentra la lengua y las unidades constitutivas de la misma (fonemas, morfemas y semantemas), el mito como entidad lingüística se compone de estas y también de unidades más complejas, los mitemas. Se trata de elementos básicos dotados de significación del discurso mítico, podrían definirse como frases breves que contienen en una relación sencilla las secuencias esenciales del mito.

Los mitemas se interrelacionan entre sí, constituyendo “haces de relaciones”. Gracias a las combinaciones de estos “haces”, las unidades constitutivas adquieren su función significativa. Cada haz de relaciones tiene un doble valor:

Histórico, ya que los mitemas que los forman han sido aislados siguiendo el orden temporal de la narración mítica y ahistórico, ya que al analizar a los mitemas por su afinidad temática abstrayéndonos del orden temporal, se pueden tratar como elementos de una estructura subyacente. Gracias a esto el método estructural permite analizar en todo su espectro la naturaleza singular del mito. Esta singularidad consiste en la doble naturaleza sincrónica y diacrónica del mismo, ya que por un lado es una narración ubicada en un periodo concreto y pasado, y por tanto irreversible, pero por otro lado esta se actualiza cada vez que la volvemos a relatar, por lo que pertenece también a una dimensión atemporal y reversible. Como ejemplo de su sistema de análisis de los mitos, Levi Strauss analizó el mito de Edipo rey.

Para constatar la doble dimensión diacrónica y sincrónica del mito, distribuye los mitemas en dos ejes, uno horizontal que sigue el orden de la narración y otro vertical, dispuesto en

columnas, en estas coloca todos los mitemas que tengan relación temática, Así confeccionó el siguiente cuadro:²²

Relaciones de parentesco sobre estimadas	Relaciones de parentesco devaluadas
Cadmos busca a su hermana Europa raptada por Zeus	
	Los espartoi se exterminan mutuamente
	Edipo mata a su padre Layo
Edipo desposa a su madre Yocasta	
	Eteocles mata a su hermano Polinices
Antígona entierra a su hermano, violando la prohibición	

Con este cuadro, Levi Strauss consigue conferir a los mitemas su verdadera dimensión, analizándolos no como elementos aislados, sino como haces de relaciones, opuestas o complementarias. En el caso del cuadro superior, vemos como la temática que subyace en la primera columna se opone a la segunda. Aquí aparece un conflicto imposible de resolver. Queda clara la contradicción latente en la tragedia de Edipo ^{23 24}.

La teoría del monomito de J. Campbell:

Una de las perspectivas más importantes para el estudio del héroe épico la encontramos en el análisis que de este hace el mitógrafo Joseph Campbell en su libro *El Héroe de las mil*

22. Este esquema es un fragmento de un cuadro extraído del artículo Herreras, J. M. M. (2009). *La ampliación de un mito: el Edipo político*. Trama y fondo: revista de cultura, (26), 51-68.

23. Atendiendo al concepto de mitema de Levi Strauss encontramos un apasionante estudio en el artículo de Ana María López Saludes: *El mitema de la venganza en el cine: el mito de la Orestia*. Saludes, A. M. L. (2014). *El mitema de la venganza en el cine: el mito de la Orestía*. Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín, (5), 49-61.

24. Entre los estudios recientes más interesantes que encontramos sobre la figura del héroe en el cine también se puede destacar obra de Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal: los argumentos inmortales en el cine*. En esta obra los autores hacen un recorrido por algunas de las grandes obras maestras del cine bajo la luz de la mitología universal. (20) (Balló, J., & i Torío, X. P. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos inmortales en el cine*. Anagrama).

Caras. En su teoría del *monomito* o mito único, también denominado viaje, el autor recoge distintas etapas por las que tiene que pasar el héroe para forjarse como tal. Según la teoría de Campbell la mayoría de los mitos heroicos universales comparten esta estructura. El guionista americano Christopher Vogler en su libro *El viaje del escritor*, reformuló las diecisiete etapas recogidas por Campbell reduciéndolas a doce²⁵.

Estas etapas se pueden resumir en doce y son:

1. El mundo ordinario: El héroe se encuentra en su tierra de origen donde se siente protegido, su sistema de valores es el mismo que el de la sociedad que lo vio nacer.
2. La llamada de la aventura: El héroe es desafiado, debe decidir si acepta o no el reto que se le presenta.
3. Reticencia del héroe o rechazo de la llamada: Los miedos y los apegos hacen mella en él. Se resiste a abandonar su hogar.
4. Encuentro con el mentor o la ayuda sobrenatural: El héroe se tropieza con alguien o con algo que le lleva a recoger el testigo de la llamada. Es informado e instruido lo que le ayuda a responder al reto.
5. El primer umbral: A través de este el héroe deja atrás su tierra para adentrarse en territorio desconocido, que por lo general es muy distinto a su lugar de origen, este nuevo mundo puede tener un carácter mágico.
6. Pruebas, aliados y adversarios: En su periplo por este nuevo mundo se tendrá que enfrentar a una serie de desafíos, encontrará aliados y enemigos. Mientras lo hace va adquiriendo nuevos conocimientos que le ayudarán a comprender el nuevo mundo al que se enfrenta.
7. Acercamiento: El héroe prosigue con su periplo cosechando sus primeros logros. Supera los obstáculos que se le presentan y sigue cosechando conocimientos que le llevarán a adquirir un nuevo sistema de valores.
8. Prueba difícil o traumática: El héroe ha de afrontar su primera crisis en un desafío que pone en riesgo su propia vida.
9. Recompensa: Tras su enfrentamiento con la muerte el héroe supera sus miedos y obtiene a cambio una recompensa.

25. Nos remitiremos a esta estructura ya que es más cercana al tema que nos ocupa. Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Ediciones Robinbook).

10. El camino de vuelta: Una vez superado el gran desafío el héroe regresa con su recompensa a su tierra natal.

11. Resurrección del héroe: El héroe debe afrontar de nuevo un desafío en el que se pone en juego su vida. Gracias a la sabiduría adquirida durante el periplo heroico puede salir victorioso.

12. Regreso con el elixir: Por fin asistimos al regreso del héroe, lleva consigo su recompensa y esta es utilizada para ayudar a su comunidad de origen, que es transformada como resultado de su propia metamorfosis.

La influencia de la teoría del monomito de Campbell en la conformación del héroe en el cine ha sido enorme. El máximo responsable de este impacto fue George Lucas, este admitió que la primera película de *Star Wars* fue en parte concebida gracias a las ideas descritas en El héroe de las mil caras. La influencia de la obra de Campbell en el gran guionista Christopher Vogler es evidente, además de reelaborar en la obra anteriormente citada el estudio de Campbell, aplicó estos preceptos para la concepción del guión del *Rey León* de Disney. Gracias al impacto que *Star Wars* tuvo en las generaciones de cineastas posteriores, esta estructura ha sido seguida por muchos de ellos.

La anatomía de la Crítica de Northrop Frye:

Otro de los estudios más importantes realizados acerca de la figura del héroe es el acometido por el crítico literario Herman Northrop Frye en su obra *Anatomía de la crítica* (1957).

Frye, siguiendo la *Poética* de Aristóteles habla de tres géneros literarios, el trágico, el cómico y el temático. Basándose el criterio del poder de acción del héroe (superior, igual o inferior al del hombre medio) establece cinco “modos” Mítico, Romántico, Mimético Superior, Mimético inferior e Irónico, cada uno de los cuales se corresponde con un periodo literario específico.

Frye sostiene que el concepto de héroe en la cultura de la Grecia y la Roma clásicas se desarrolla pasando progresivamente por los cinco modos, y que esto mismo se puede observar en la cultura occidental durante la época medieval y moderna. Frye destaca que cuando el modo irónico se agota se vuelve al modo mítico, por lo que especula que la ficción contemporánea puede ser sometida a un retorno a este primer modo.

Tipos de Ficción y Temáticas:

	Mítico	Romántico	Mimesis Alta	Mimesis Baja	Irónico
Trágico	Dionisiaco	Elegíaco	Tragedia Clásica	Patetismo	Chivo espia- torio
Cómico	Apolíneo	Idílico	Aristófanes	Menandro	Sadismo
Temático	Sagradas Escrituras	Crónica	Nacionalismo	Individualis- mo	Discontinui- dad

El **héroe en el modo mítico** es superior en especie y clase tanto a los demás hombres como a su entorno, teniendo una naturaleza divina o semidivina.

El **héroe en el modo romántico** es un ser solo superior en grado, es un ser humano, aunque puede acometer las gestas más extraordinarias.

El **héroe en la mimesis alta** ya solo supera en grado al resto de los hombres pero no a su entorno, ejerce su liderazgo, pero se encuentra sometido al orden natural, pertenece a un período histórico alejado de la magia o de la intervención divina, solo depende de sí mismo para resolver los entuertos que se le presentan. A esta categoría pertenecería el héroe Fordiano

El **héroe en la mimesis baja**, ya no hay ningún tipo de superioridad ni con respecto al resto de los hombres ni con respecto a su entorno, es un ser humano corriente.

El **héroe en el modo irónico**, es un hombre de baja extracción o social o éticamente reprochable, es de algún modo inferior al ser humano medio.

Para Northrop Frye todos los héroes, independientemente del modo al que pertenezcan recogen el imaginario de los deseos que todo ser humano aspira alcanzar por lo que al identificarse con el héroe el público descubre su propia naturaleza. En palabras de Bruce Meyer “el rostro del héroe es el nuestro propio”^{26 27}.

26. Meyer, Bruce. *Héroes: los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Vol. 33. Siruela, 2008. p. 65.

27. El artículo Consideraciones sobre la teoría del desplazamiento en Northrop Frye. Pardo García, P. J. (2012), aborda con profundidad este tema.

3.3. LA MASCULINIDAD EN EL CINE AMERICANO: ANÁLISIS DEL HÉROE Y LA FIGURA MASCULINA EN OTROS DIRECTORES

Es cierto que el sexo, en su dimensión más epidérmica (y siempre dentro de los márgenes propios del cine americano de la época), no está tan presente en la obra de Ford como en la de otros de sus compañeros de profesión. Los patrones a los que se ciñó la representación de la fenomenología sexual en el Hollywood de las décadas comprendidas entre 1910 y 1970 no son uniformes, dependen del director, del guionista, del estudio, del género y del año. Esto es así incluso si nos limitamos al cine hecho por profesionales que nacieron en las dos últimas décadas del siglo XIX y que iniciaron sus carreras cinematográficas en los años del cine mudo, es decir, la generación o generaciones en las que insertaríamos a Ford.

Otras consideraciones también son ilustrativas, por ejemplo, los productos procedentes de la Metro-Goldwyn-Mayer, estudio que ocupaba un nicho caracterizado por el glamour y el “buen gusto” y con tendencia al entretenimiento familiar, suelen arrojar un acercamiento distinto al de la Warner, aficionada a un aire más seco y realista. Lo mismo cabe decir del año de producción, la década de los veinte, así como los primeros treinta, son más relajados que los años que siguieron, cuando el código Hays entró plenamente en vigor.

Durante los años en que Ford desarrolló su trabajo, los modelos imperantes en la industria se fueron modificando al tiempo que mantenían unos elementos comunes. En términos generales se puede hablar de una tensión entre el modelo de masculinidad victoriana heredado del siglo XIX inglés y el modelo de héroe popular y democrático. Esta dicotomía genera un doble eje de identidad masculina en torno al cual se adhieren otros en función del momento.

El cine de Hollywood, cómo no, se hizo eco de la masculinidad victoriana de valores burgueses y de clase media. En los felices veinte, sin embargo, es cuando el cine americano ofrece un mayor abanico de modelos, incluyendo los femeninos. Esto es algo que no se volvería a repetir. Ni Louise Brooks ni Rodolfo Valentino hubieran tenido cabida en otro momento.

En los años 50 y 60, abundaban las películas que muestran hogares de clase media, gobernados por varones que coinciden con el modelo descrito. Sin embargo, en ningún momento, desde el nacimiento de la industria hasta hoy, se abandona el modelo de héroe físico.

3.3.1. D. W. Griffith (Estados Unidos, 1875-1948)

“Lo que el cine necesita es belleza,
la belleza del viento moviéndose
entre las hojas de los árboles.”

(Griffith,s.f.)



Fig. 2. (1913). D. W. Griffith

Ford no solo trabajó a las ordenes de Griffith sino que sirvió enormemente influenciado por el decano del cine americano, influencia que si bien se hace notar en toda la filmografía “fordiana” es particularmente destacable en la etapa muda de Ford.

La sensibilidad del cine de Griffith es de un melodramatismo decimonónico y, por lo tanto, en cierto sentido tiende a lo femenino, de hecho los personajes más notables, los protagonistas, suelen ser mujeres.



Fig. 3. (S.f). Griffith y Lillian Gish.

Destacamos a Lillian Gish (1893-1996), como la artista fetiche de Griffith; en la vida real, ella le correspondió hasta tal punto que en el título su autobiografía incluyó su nombre.



Fig. 4. Lillian Gish en *Broken Blossoms* (1919).

Las heroínas de Griffith se amoldan a los cánones del melodrama decimonónico: pureza, delicadeza, sensibilidad, entrega, pero puesto que la visión del director se centra mucho más en ellas, estas heroínas se encuentran psicológicamente muy bien dibujadas.



Fig. 5. Lillian Gish y Richard Barthelmess en *Broken Blossoms*.

Los héroes de Griffith, la perspectiva sobre los héroes y la masculinidad es tan decimonónica como la que aplica a sus heroínas, pero de algún modo se les da más por descontado, aparentemente no le interesan tanto, no hay tanta necesidad de explorar la psicología de sus héroes.

Hecho subrayado por el hecho de que el mejor perfilado de todos los héroes masculinos de Griffith sea el personaje coprotagonista de *Broken Blossoms* (1919), (chino, de una exquisita sensibilidad oriental), interpretado por Richard Barthelmess (Estados Unidos, 1895-1963).

Griffith tenía una visión conflictiva y confusa en cuanto a las cuestiones de raza y etnia, porque los héroes masculinos suyos y en casi todo el cine americano de la época son por definición blancos y anglosajones, y resulta interesante que se haya visto impelido a retratar con mayor definición a un personaje que no cumple estos requisitos y que de algún modo no resulta muy masculino para el canon de la época, como si la masculinidad estuviera asociada a estos dos parámetros (blanco y anglosajón).

3.3.2. Cecil B. DeMille (Estados Unidos 1881-1959)

“Cualquier chica puede ser glamourosa.
Lo único que tienes que hacer es quedarse
quieta y parecer estúpida”.

(C.B.DeMille, 1949)



Fig. 6. (S. f). Cecil B. DeMille.

En relación con John Ford, tuvo una relación distante inclusive en el terreno ideológico, lo que quedo patente en sus posiciones enfrentadas en el tema de la “caza de brujas”.

Este autor se plantea mucho menos que Ford, que notas que cuando este último mete a un hombre o una mujer hay una cierta reflexión del papel que juega en la trama, mientras que en el caso de DeMille el lugar que ocupan no es replanteado, un ejemplo destacado hallamos en *The Plainsman* (*Bufalo Bill*, 1936), protagoniza por Gary Cooper.



Fig. 7. Jean Arthur y Gary Cooper en *The Plainsman* (1936).

Las mujeres de sus películas acostumbran a ser fuertes, lo que parece plantear problemas en la trama, como se puede ver en *Sansón y Dalila* (1949), ya que DeMille suele mostrar una morbosa y puritana fijación en el sexo como factor de perdición moral, algo así como “acabemos castigando el pecado, pero por el camino deleitémonos con él”.



Fig. 8. Hedy Lamarr y Victor Mature en *Sansón y Dalila* (1949)

Es un director muy contradictorio ya que se mueve con naturalidad en entornos modernos y con historias muy “cargadas”, pero esta familiaridad siempre va acompañada de una visión moralista y crítica, ya desde sus primeras obras, destacamos *The Cheat* (1915) en la que se puede apreciar esta contradicción.



Fig. 9. Sessue Hayakawa y Fannie Ward en *The Cheat* (1915)

3.3.3. Raoul Walsh (Estados Unidos, 1887-1980)

“La gente levanta monumentos a los que triunfan, los tontos terminan en sepulturas anónimas” .

(Walsh Raoul,1955).



Fig. 10. (S. f). Raoul Walsh.

Raoul Walsh era amigo personal de J. Ford, ambos se tenían una recíproca admiración ante su hacer cinematográfico y, al igual que Ford, también trabajó con Griffith.

El modelo de masculinidad de Walsh es muy aventurero, podríamos decir que muy físico; sus héroes son: aventureros, piratas, *ganster*, ladrones, espadachines, marinos. Aspecto este ejemplificado por su larga relación que tuvo al principio de su carrera con el actor Douglas Fairbanks. Siendo este el icono de la masculinidad vital, atlética y masculina y de algún modo muy bien humorada.



Fig. 11. Douglas Fairbanks en *The Thief of Bagdad* (1924).

Las heroínas suelen ser de mucho carácter, más modernas, se amoldan al estereotipo de los años 20, de mujer deportista e independiente, modelo que mantuvo con sus actrices a lo largo de su filmografía.

Este director realizó dos versiones de la misma historia, en la que apreciamos este tipo de heroína, la primera en el 40 titulada *High Sierra* (El último refugio, 1941), que fue protagonizado por Humphrey Bogart y la actriz Ida Lupino siendo en esta ocasión cine negro.



Fig. 12. Ida Lupino en *High Sierra* (1941).



Fig. 13. Virginia Mayo en *Colorado Territory*(1949).

La segunda también en la década de los 40, con Virginia Mayo y Joel McCrea, *Colorado Territory* (Juntos hasta la muerte, 1949), tratándose esta vez de un wéstern.

Walsh no le ahorra a sus personajes destinos oscuros o trágicos pero que de algún modo su visión sobre el heroísmo y la masculinidad es más directa y menos complicada que en el caso de Ford, hablamos por ejemplo del héroe de *They Died with Their Boots On* (Murieron con las botas puestas, 1941), en donde lo encontramos representado por Errol Flynn, en la fig. 14, podemos verlo en un fotograma clave.



Fig. 14. Errol Flynn en *They Died with Their Boots On* (1941)

Siempre resulta interesante comparar la visión de dos grandes directores sobre un mismo tema. En *Fort Apache*, Ford le dona de una perspectiva más fatalista y realista a la derrota de Custer en Little Big Horn, el Custer de Walsh cae víctima de su espíritu de sacrificio y de maquinaciones externas.

3.3.4. Fritz Lang (Austria, 1890-1976)

“He hecho todas mis películas como un sonámbulo. He hecho todo lo que creía correcto, nunca he preguntado a nadie si lo que hacía estaba bien o mal.”

(Lang, s.f)



Fig. 15. Chase, Harry (1969). Fritz Lang.
Fragmento de imagen.

Podemos decir de Ford que el momento que mas se acerca al universo de Lang es en *The Searchers*, con la violenta pasión destructiva del personaje de Wayne que es muy propia de un personaje langiano.

Este director coetáneo de Ford enfocaba la visión del héroe desde unos parámetros parecidos a los de Vidor, en el sentido de que tanto el héroe de Vidor como el de Lang son presa de pasiones muy violentas. Pero en Vidor esas pasiones van encaminadas a algún tipo de aspiración superior, mientras que en Lang toma la forma de algo más ciego, de una pulsión más concreta, ya que en general les resulta más difícil perder el control de esa pulsión y segundo que esa pulsión es un deseo de transcendencia.



Fig. 16. King Vidor en *The Big Parade* (El gran desfile, 1925).

En esta ocasión la pulsión sería conseguir la gloria o el patriotismo. En *Man Hunt* (El hombre atrapado, 1941), la pulsión les hace perder el control, lo destruyen todo alrededor, son cosas cercanas, por ejemplo el deseo de venganza contra los asesinos de su esposa o contra un enemigo ideológico: los nazis, que se refleja en el film.



Fig. 17. Walter Pidgeon en *Man Hunt* (El hombre atrapado, 1941).

En las películas de Lang hay más héroes que heroínas por cuestiones tradicionalistas, aunque las mujeres de Lang también están poseídas por esas pulsiones, como es el caso de la Brunilda en la tragedia mitológica de *Die Nibelungen* (Los nibelungos, 1924), representada por Hanna Ralph.



Fig. 18. Hanna Ralph en *Die Nibelungen* (1924).

Fritz Lang homologa la pulsión sexual a las otras emociones (odio, ambición, venganza, justicia,...) que guían a sus desencadenados personajes, lo que destaca en *Human Desire* (La bestia humana, 1954), en la fig. 19 podemos ver un ejemplo relacionante.



Fig. 19. Gloria Grahame y Glenn Ford en *Human Desire* (1924).

En la seca y antipática masculinidad de Glenn Ford, Lang encontró el perfecto vehículo para representar a sus héroes obsesivos y atormentados.

3.3.5. King Vidor (Estados Unidos, 1894-1982)

“El buen director no es el que quiere hacerlo todo bien, sino el que sabe cuándo desistir en unas cosas y cuándo insistir en otras”.

(Vidor a O. Welles, s.f)

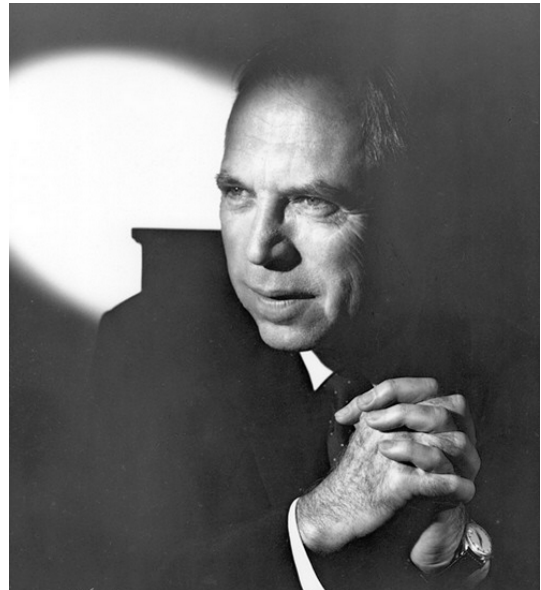


Fig. 20. (S. f). King Vidor.

King Vidor, era de todos los compañeros de generación de Ford, el único que hubiera podido decir de sí mismo que era tan “americano” como este.

En todos los aspectos conocidos de su vida se caracterizó por una constante búsqueda, manteniendo unas preocupaciones espirituales más profundas que la mayoría de sus coetáneos, como podemos comprobar en su adaptación de la obra literaria *Guerra y Paz* (1956), por ejemplo.



Fig. 21. Audrey Heburn y Henry Fonda en *Guerra y Paz* (1956).

El héroe “vidoriano” es diametralmente opuesto al de Ford, su heroísmo es buscado, sus gestas y aspiraciones siempre de gran envergadura, y con frecuencia en oposición a la comunidad o desde el exterior de la misma, por ejemplo el personaje protagonista de *The Crowd* (Y el mundo marcha, 1928), cuyo destino final, tras tener que abandonar sus individualistas sueños de grandeza, es ser uno más entre la masa anónima.



Fig. 22. James Murray en *The Crowd* (1928).

Los héroes de Vidor siempre aspiran a algo más, tienen una especie de preocupación superior, son muchos más individualistas, por ejemplo Gary Cooper en *The fountainhead* (El Manantial, 1949) o Henry Fonda en *War and Peace* (Guerra y paz, 1956).



Fig. 23 y fig.24. Gary Cooper en la secuencia final de *The Fountainhead* (1949).

King Vidor arroja una mirada apasionada, que podemos considerar como una culminación del amor sensual, como otro aspecto de la lucha titánica que el impetuoso e idealista héroe “vidoriano” mantiene contra circunstancias que le rebasan.

En el caso de las heroínas, estas suelen estar supeditadas al héroe en Vidor aunque de algún modo son apasionadas y se enfrentan a sus propias luchas externas superiores, como podemos ver en *Duel in the Sun* (Duelo al Sol, 1946).



Fig. 25. Jennifer Jones y Gregory Peck en *Duel in the Sun* (1946).

3.3.6. Howard Hawks (Estados Unidos, 1896-1977)

“Soy tan cobarde que hasta que no tengo un buen guionista no quiero hacer una película”.
(Hawks, s.f)

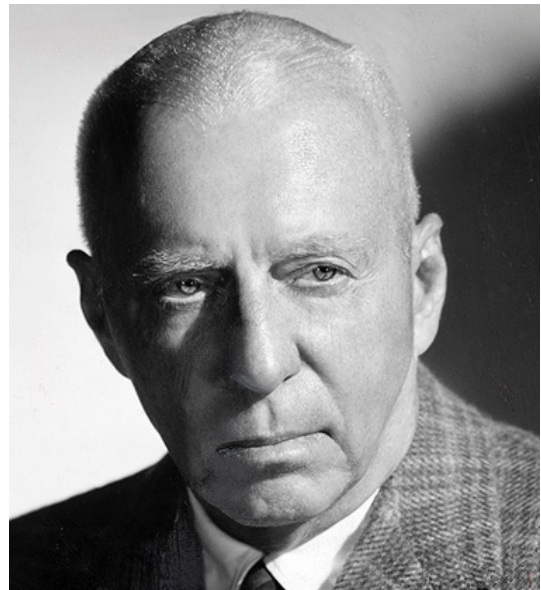


Fig. 26. (S. f). Howard Hawks.

Howard Hawks y J. Ford eran colegas y amigos íntimos y, de hecho, hasta que Hawks no dirigió a Wayne en *Red River* (Río Rojo, 1948), Ford no creía que Wayne pudiera actuar, ya que pensaba que era un “jamón” (*ham*: expresión inglesa para un hombre corpulento e inexpresivo, normalmente asociado a los actores).



Fig. 27. John Wayne en *Red River* (1948).

Hawks era, en relación a Ford, un director más moderno, tanto en los temas y en las formas, como en la visión del mundo. En un aspecto sí coincidían fuertemente los dos directores, su afecto por el compañerismo masculino que en ambos realizadores daban pie a abundantes

escenas sin finalidad narrativa, pero que sientan el tono de “compadreo” de las relaciones.

Hay ciertas concomitancias superficiales entre Hawks y Walsh en lo que respecta a la masculinidad y los estereotipos de heroína, aunque Hawks parece más interesado en una sexualidad casi deportiva, en un reflejo festivo de la guerra de sexos. Hecho subrayado por la querencia de Hawks por la comedia.



Fig. 28. Katharine Hepburn y Gary Grant en una escena de *Bringing up baby* (La fiera de mi niña, 1938).

3.3.7. Henry Hathaway (Estados Unidos, 1898-1985)

“Para ser un buen director hay que ser un hijo de puta. Yo soy un hijo de puta y lo sé”.

(Hathaway, s.f)



Fig. 29. (S. f). Henry Hathaway.

Henry Hathaway contribuyó junto con Ford y Hawks, en sacar partido a las cualidades interpretativas de Wayne, enriqueciendo el perfil de héroe ya constituido del actor, lo contemplamos en *True Grit* (Valor de ley, 1959) y en *North to Alaska* (Alaska, tierra de oro, 1960).



Fig. 30. John Wayne en *True Grit* (Valor de ley, 1959).

El héroe en Hathaway suele ser variopinto, dando distintos perfiles en los estereotipos heroicos; como ejemplo dos largometrajes del autor, *Kiss of Death* (El beso de la muerte, 1947), donde el héroe se manifiesta en el trágico soplón interpretado por Victor Mature, y en el escritor idealista pero sin dirección encarnado por Gregory Peck en *The Snows of Kilimanjaro* (Las nieves del Kilimajaro, 1952).

En este fotograma, fig.32, Peck nos muestra la proyección del héroe fuera de los planos carnales, rememorando los tiempos ausentes y tomando conciencia de su término.



Fig. 31. Victor Mature y Richard Widmark y Brian Donlevy en *Kiss of Death*, (1947).



Fig. 32. Gregory Peck en *The Snows of Kilimanjaro*, (1952).

3.3.8. Alfred Hitchcock (Inglaterra, 1899-1980)

“Cuando un actor viene a mí y quiere discutir su personaje, le digo: “Está en el guión. “Si él dice: “Pero ¿cuál es mi motivación?”, Le digo, “Su salario”.

(Hitchcock, s.f)

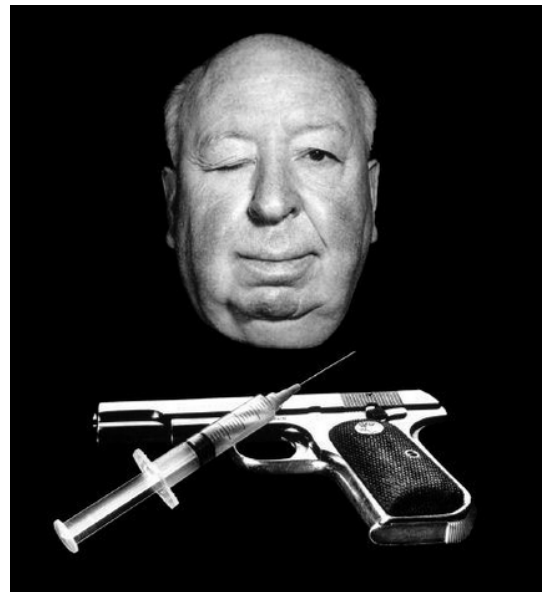


Fig. 33. Halsman, Philippe (1975).
Alfred Hitchcock.

Si hay algún gran director en esta época que tenga una personalidad fílmica contraria a la de Ford, este es Hitchcock, ya que de entrada Ford tiene un estilo más directo y menos dependiente del montaje que Hitchcock,, mientras que el estilo de este último es menos transparente y evocativo, más parecido a un mecanismo de relojería.

Si Ford se conforma con manipular emocionalmente al espectador, el director británico digamos que lo quiere manipular en todos los niveles: al emocional, al psicológico, al intelectual, etc.

Sobre la representación del héroe y su relación con el género femenino, destacamos en Ford el largometraje *The Searchers*, en la que podemos ver que la búsqueda que lleva a cabo el héroe es de naturaleza más destructiva: la del fantasma femenino.



00:03:58



01:51:03



01:51:22

Fig. 34. Escena de John Wayne en *The Searchers* levantando a su sobrina, como cuando era una niña.

Por contra, el héroe de Hitchcock en *Vertigo* (1958) busca construir a esa mujer, pígmaliómicamente hablando, lo que se reflejó en cierta forma en las imágenes publicitarias del film.



Fig. 35. Kim Novak y James Stewart en una imagen publicitaria de *Vertigo* (1958).

Los héroes del director británico se ven metidos en la situación sin haberla provocado, igual que los de Ford, como le pasa al protagonista de *North by Northwest* (Con la muerte en los talones, 1959), en secuencias reiteradas de situaciones límites, destacando la ya mítica escena de la avioneta.



Fig. 36. Gary Grant en *North by Northwest* (1959).

Solo habría que ver el distinto partido que saca a los perfiles de James Stewart y Henry Fonda en, por ejemplo, *Rear Window* (La ventana Indiscreta, 1954) y en *The Wrong Man* (Falso culpable, 1956).



Fig. 37. James Stewart en *Rear Window* (1954)



Fig. 38. Henry Fonda en una imagen publicitaria de *The Wrong Man* (1956).

El obsesionado y “voyeurista” Stewart de *Rear Window* se convertirá más adelante en el cínico y corrupto héroe de Ford en *Two Rode Together*. O como el héroe de *The Grapes of Wrath* se convertirá en el falso culpable de Hitchcock.

3.3.9. John Huston (Estados Unidos, 1906-1987)

“Claro que soy respetable. Soy viejo.
Los políticos, los edificios públicos y
las putas se hacen respetables si
duran lo suficiente”

(Huston, Chinatown)

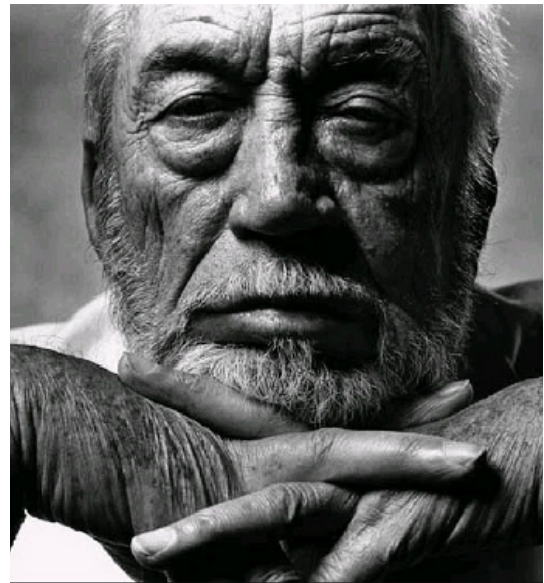


Fig. 39. Seff, Norman (1985). John Huston. Los Ángeles.

Es en algún modo un director “antifordiano”, a pesar del amor que ambos sentían por Irlanda, por ejemplo, lo que es reflejado en *Dubliners* (Los dublineses, 1987) de Huston.



Fig. 40. *The Dead* (*Dubliners*, 1987).

A Ford no le gustaba Huston, le parecía un “truquista del guión”, ya que creía que dependía mucho del guion, en contra del enfoque menos literario de Ford que planificaba las escenas con un alto grado de improvisación.

De algún modo los héroes de Huston tienen un cariz cínico en la construcción de los propios personajes, son en el fondo unos descreídos, lo vemos reflejado en *The Maltese Falcon* (El halcón maltés, 1941).



Fig. 41. Humphrey Bogart en *The Maltese Falcon* (1941).

El héroe de Huston es un perdedor por definición o por vocación, los héroes de Ford pueden fracasar o perder si así son las circunstancias, pero los de Huston llevan el fracaso en su interior, lo que podemos ver, como ejemplo en *The Treasure of the Sierra Madre* (El tesoro de Sierra Madre, 1948) con Humphrey Bogart en el personaje heroico y en *Moby Dick* (1956), con la espectacular interpretación de Gregory Peck.



Fig. 42. Humphrey Bogart en *The Treasure of the Sierra Madre* (1948)



Fig. 43. Gregory Peck en *Moby Dick* (1956).

En el caso escaso de las heroínas en la filmografía del director, destaca el despertar vital de Hepburn en *The African Queen* (1951), que dormía en su encorsetado estatus social y de género.



Fig. 44. Katharine Hepburn en
The African Queen (1951)

3.3.10. Budd Boetticher (Estados Unidos, 1916-2001)

“No me interesa hacer una película sobre los sentimientos de las masas; estoy por los individuos. (...) No me gusta hacer una película en la que los personajes no sean dueños de su destino”.

(Boetticher, s.f.)

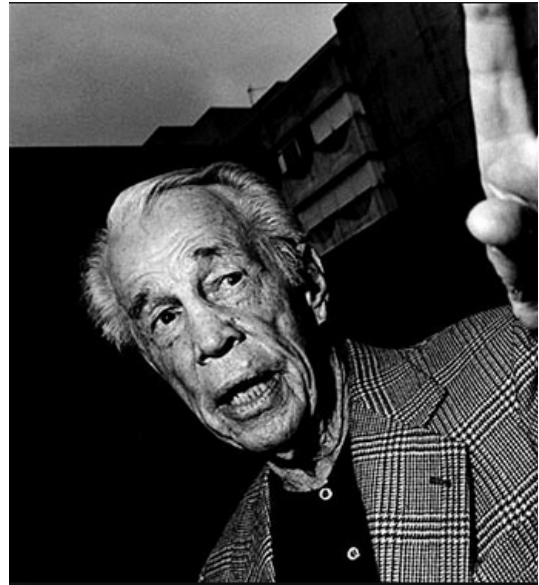


Fig. 45. (S. f). Budd Boetticher.

Fue ayudado en los inicios de su carrera por Ford, que actuó como productor en *Arruza* (1972), un documental que versa sobre el toreo, aunque Boetticher siempre comentó que Ford manipuló el montaje.

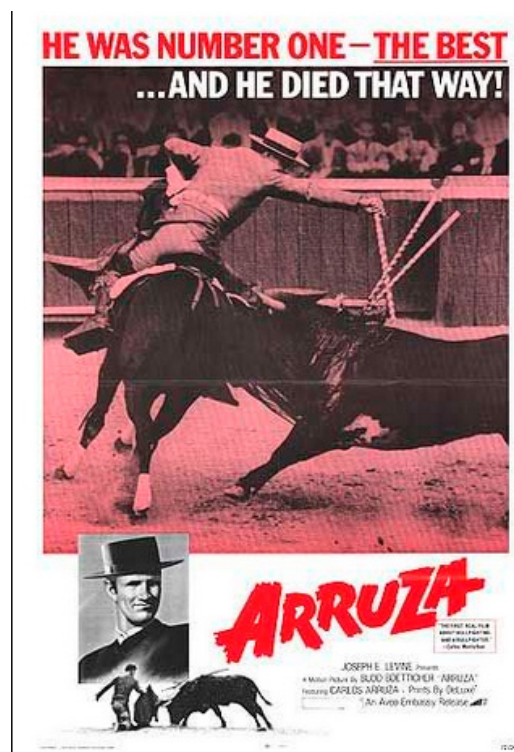


Fig. 46. Cartel de *Arruza* (1972) dirigido por Boetticher.

Comparte con Ford el ojo paisajístico y la forma de relacionar la figura humana con el entorno, por ejemplo *3 Godfathers* (3 padrinos, 1948) de Ford y *Comanche Station* (Estación comanche, 1960).



Fig. 47. Harry Carrey Jr y John Wayne en *3 Godfathers* (1948).



Fig. 48. Randolph Scott en *Comanche Station* (1960).

Sin embargo, la masculinidad de los héroes de Boetticher es mucho más seca. Las secuencias son más cortas y menos adornadas en el guión. Apenas hay momentos para la comedia o momentos relajados en la película.

Las pocas heroínas de Boetticher comparten la misma sequedad en la representación y en el guión que sus homólogos masculinos.



Fig. 49. Maureen O' Sullivan, Randolph Scott y Richard Boone en *The Captive* (1957).

ANÁLISIS

4.1. SEMBLANZA GENERAL DE JOHN FORD

“Ya casi nunca soñamos.

Y si lo hacemos se nos olvida.

Como hablamos de todo, no nos queda
nada para soñar”.

(Atribuida a John Ford, s. f.)



Fig. 50. Avedon, Richard (1972). John Ford, director, Bel Air, California, April 11, 1972.

La partida de nacimiento indica que Ford nació como Sean Aloysius O’Fearna el 1 de febrero de 1894, en Cape Elizabeth (Maine, Estados Unidos); hijo de John Feeney y Barbara Curran, dos inmigrantes irlandeses. Mostró afición al mundo del espectáculo desde muy temprano. Igualmente determinante fue la figura de su madre que, casi como una caricatura de la madre irlandesa, lo marcó con una afectuosa pero obsesiva sombra. Esto, como veremos, estará presente en toda su obra.

En términos generales, la historiografía consensuada establece dos grandes épocas en su filmografía: desde 1917 hasta 1938 y desde 1939 hasta su muerte. La primera época se podría a su vez subdividir en cuatro etapas: de 1917 a 1919, de 1920 a 1923, de 1924 a 1929, y de 1929 a 1939. La primera está precedida por un par de años en los que aprende los rudimentos del oficio bajo la tutela de su hermano Francis, por aquel entonces un director y actor de cierto prestigio en el terreno de los seriales de aventuras.

En la fig. 51, vemos a J. Ford en los años 30, está reciente el éxito crítico *The Informer* y es evidente por la imagen que ya en esos años él se considera un artista.

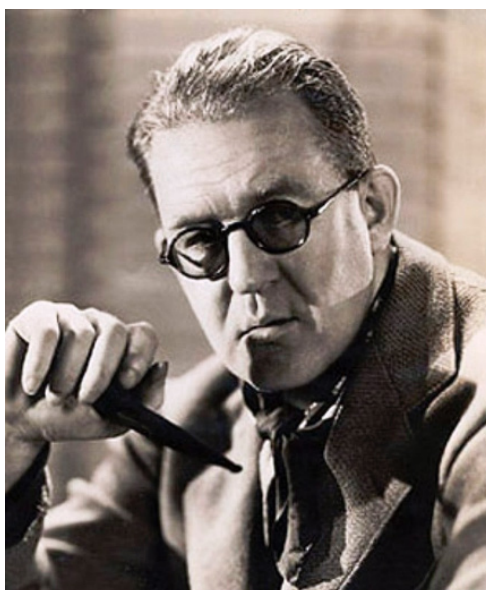


Fig. 51. (Década de los 30). John Ford.

Primera época: buscando un estilo.

En 1917 consigue realizar sus primeros filmes como director, un par de wésterns de corta duración, protagonizados por su hermano. Su tercera y cuarta películas, ese mismo año, le ponen en contacto con la persona más importante de sus primeros años, Harry Carey, un sobrio actor que, dirigido por Ford, se convertiría en uno de los rostros más conocidos en el cine del oeste de aquella época. La quinta obra del director, todavía en 1917, y también con Carey, sería su primer largometraje y casualmente el primero que se conserva, así como uno de los pocos supervivientes de la fase 1917-1923. Hasta 1919, realizaría otros veintiséis títulos entre largometrajes y cintas cortas, todos wésterns, y casi todos protagonizados por Carey.

En 1920 dirige sus primer *film* fuera del género, del cual se mantendría apartado hasta 1924. Durante estos años dirigiría otros dieciocho títulos, amén de unas pocas colaboraciones. En un principio, Ford se encuentra ligado a la Universal, y esto sería así hasta 1919. Entre 1920 y 1921 trabaja alternativamente para Universal y para la Fox (más adelante 20th Century-Fox). Desde ese año hasta bien entrada la década de los treinta, trabajaría en exclusiva para esta productora, aunque con frecuencia fue “prestado” a otros estudios. El melodrama, la comedia y la aventura forman el núcleo de su producción durante la etapa 1920-1923, y su consideración profesional, ya desde 1917, era intachable. Aun así, difícilmente se le podrá considerar un director de primera fila.

La crítica de la época especializada en este tipo de cine (filmes populares de presupuesto entre pequeño y medio) alababa su capacidad para trazar retratos psicológicos directos pero certeros, su magnífico ojo para el encuadre y su ritmo seco y ágil, pero esto no lo coloca en el olimpo hollywoodiense de la época: Griffith, Tourneur (Marcel), Chaplin, Dawn, De Mille o Stroheim.

En cuanto a impacto comercial estaba entre los primeros espadas, sus filmes daban beneficios y eran sistemáticamente bien recibidos por el público, pero ninguno hizo saltar las taquillas.

Esto habría de cambiar en 1924, con *The Iron Horse*. Con este título, Ford consigue un instantáneo reconocimiento crítico, así como un enorme éxito de público. Desde ese momento ya es un director instalado en lo alto de la industria. No obstante, Ford parece no querer, o no poder, mantener ni el nivel comercial ni el prestigio adquirido, y seguirá rodando a destajo: otros quince títulos mudos más hasta 1929 y veintiséis sonoros entre 1928 y 1938. Con una obra tan amplia, el resultado es forzosamente irregular, parece empeñado en aceptar casi cualquier encargo y, a ojos tanto de la industria como de la crítica, se ofrece como un misterio: su posición profesional se afianza, pero es así por la acumulación de trabajo bien hecho, en ocasiones exitoso, en ocasiones no.

La crítica parece redescubrirlo cada cierto tiempo y al súbito arrobamiento por un título concreto, le siguen meses e incluso años de indiferencia. De todos modos, en 1938 su situación es tan desconcertante como ventajosa, están recientes dos enormes éxitos de crítica: *The Lost Patrol* (La patrulla perdida, 1934) y *The Informer* (El delator, 1935). Es poco realista considerarlas como grandes éxitos de público, pero dieron buenos resultados en taquilla y, lo más importante, en su momento fueron consideradas como extraordinarias contribuciones al arte cinematográfico. Hasta tal punto fue así que en Europa ambos filmes, sobre todo el segundo de ellos, acabaron por ubicar a su director entre los grandes directores mundiales y como uno de los máximos representantes del cine estadounidense.

Con el terreno así alfombrado, en el periodo comprendido entre 1939 y 1941 Ford entra en lo que consideramos su segunda época. Las razones para trazar la línea divisoria justo aquí son varias, y todas ellas muy discutibles, pero el peso conjunto de todas ellas es decisivo. En

primer lugar, las relaciones de Ford con la industria comienzan a cambiar.

Es cierto que desde mediados de los años treinta, su distancia con la Fox (ya 20th Century-Fox) se ha ido acrecentando (aún así, regresaría periódicamente, y su última película con el estudio es de 1952), pero trabajase para quién trabajase no dejaba de ser un asalariado con cierta capacidad decisoria. Es igualmente cierto que el resto de su carrera se desarrollaría al amparo de diversos estudios, tanto grandes como menores, en calidad de productoras o de distribuidoras, pero a partir de este momento se redoblan sus esfuerzos por mantener un mayor grado de independencia.

Segunda época: entre los clásico.

En 1939 consigue rodar *Stagecoach*, cuando el wéstern es un género pasado de moda, y lo consigue gracias a Walter Wanger, un productor independiente que haría las funciones tanto de intermediario como de rompeolas con respecto al estudio que la cofinanció a regañadientes, United Artists.



Fig. 52. Walter Wanger en la época de *Stagecoach*

Stagecoach es, como nunca antes en su obra, un proyecto personal del artista. A partir de ahora, la proporción de filmes hechos por compromiso es muy inferior y, con mayor control sobre su carrera, sus películas reflejan con mayor insistencia las obsesiones del autor. Todo esto se materializa en la creación, por esas fechas, de su compañía de producción, Argosy Pictures, que tendría una existencia errática y azarosa hasta mediados de los 50. De hecho, y aunque la primera producción es de 1940, no empezaría a funcionar sistemáticamente hasta pasada la guerra.

Otro factor a tener en cuenta es una ralentización evidente en el ritmo de trabajo, y esto, sumado a un mayor control y quién sabe si a un talento más maduro y sólido, incrementará en gran medida la proporción de filmes, no solo más “fordianos”, si no sencillamente mejores.

De los treinta y tres largometrajes de ficción filmados entre 1939 y 1965, y cuya autoría se puede atribuir fundamentalmente a Ford, muy pocos se han librado de ser considerados como obras mayores o sencillamente maestras, ya fuere por la crítica de su país o por la europea, bien en el momento de su estreno o pasados los años, en alguna de esas operaciones de recuperación tan habituales. Por cierto, esto último es lo que pasó con *The Searchers*: aunque fue bien recibida en 1956, el año de su estreno, no fue hasta bastantes años después que comenzó a convertirse en una presencia habitual en las listas de “mejores películas de la historia”.

“¡Cincuenta años en el cine y aquí estoy gritándoles a dos tíos
con peluquín y que llevan sonotone!”

(John Ford a James Stewart y Richard Widmark en (*Cheyenne Autumn*, 1964)

John Ford no es un director que desarrollase su obra de espaldas a la sexualidad humana, y por extensión, a su vehículo carnal, el cuerpo humano. No solo en su dimensión simbólica, o en su proyección indirecta, también en su representación literal. Independientemente del poder decisorio que Ford pudiera tener sobre el resultado final de cada una de sus películas, no pudo mantenerse totalmente ajeno a estos condicionantes, así pues, cualquier consideración que el director arrojase sobre cualquier tema (incluyendo la sexualidad humana), tiene que ser forzosamente un equilibrio entre lo posible y la mirada personal.

Cuesta trabajo dejar de pensar en Ford como en un director poco interesado en la sexualidad tal cual, más allá de su obsesión por la familia y las pequeñas comunidades y grupos sociales (uno de sus temas mayores y recurrentes). Pero esto significaría, para empezar, limitar todas las dimensiones de lo sexual a lo estrictamente carnal.

Por otro lado, no es difícil observar en su obra, incluso a primera vista, un amplio y riguroso muestrario de modelos y propuestas sobre la identidad masculina y femenina. Estos son, por supuesto, producto de su formación y ambiente y, con frecuencia, más bien subconscientes. Sin embargo, los modelos están bien definidos y son recurrentes y, en no pocas ocasiones están expuestos de un modo sumamente consciente y reflexivo, como sería el caso de *The Quiet Man*

(El hombre tranquilo, 1952), *The Searchers*, *Sargeant Ruthledge* (Sargento negro, 1960) o *7 Women* (Siete mujeres, 1965).

Hay muchos aspectos que han de ser considerados, fundamentalmente, su condición de estadounidense de extracción humilde, católico y de origen irlandés a principios del siglo xx. Esta condición habrá de verse completada y matizada por la interacción con su medio ambiente social y laboral durante las siguientes décadas.

Por otro lado, Ford insistió, con frecuencia, en rodearse de un equipo humano de carácter social similar al suyo propio. Bien es cierto que durante toda su carrera conoció a personas bien distintas a él en origen y evolución vital, tanto en el ámbito profesional como en otros: Dudley Nichols, F.W. Murnau, Grez Tolland, o el propio Henry Fonda. Sin embargo, la constante presencia en su vida de Wayne, Ward Bond y otros, todos ellos con aficiones e ideario similares al suyo propio, debió reforzar en buena medida la mirada que proyectó sobre la vida.

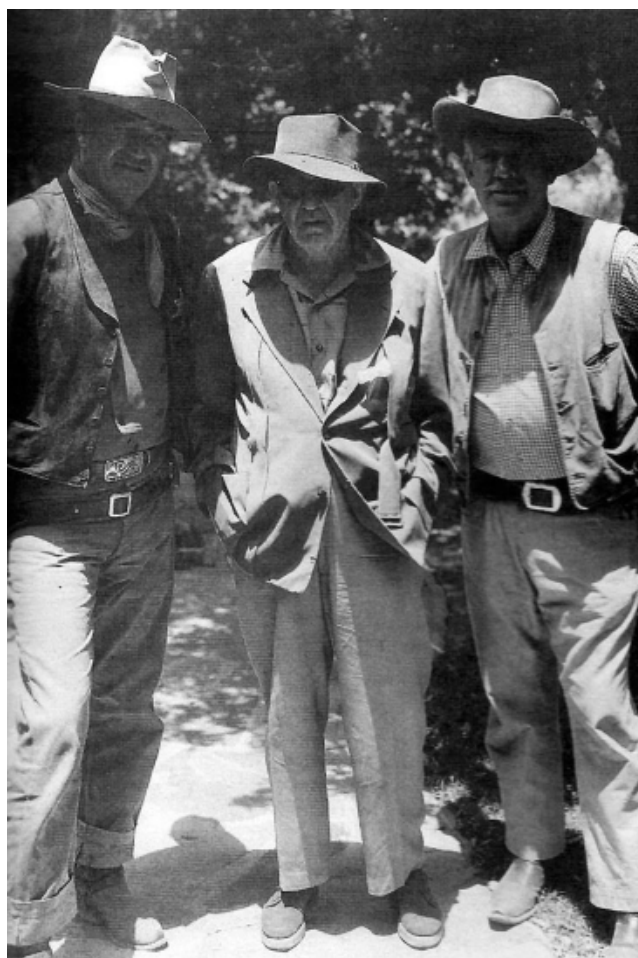


Fig. 53. John Wayne, John Ford y Ward Bond.

4.2. JOHN FORD: MODELOS, CONSTANTES Y VARIABLES

La anterior clasificación sobre las etapas creativas y profesionales en la filmografía de John Ford es pertinente en la medida que facilita el repaso a las constantes más significativas en la visión del sexo y los modelos genéricos en el autor. No consideramos que entrar en la biografía del mismo sea estrictamente necesario en un estudio de esta naturaleza y extensión, aunque sí lo será en ulteriores desarrollos del tema. Dicha biografía está al alcance de cualquiera en múltiples obras y es de sobra conocida.

4.2.1. Persistencia temática y etapas

Sin embargo si será pertinente introducir apuntes biográficos que nos permitan valorar como el periplo vital de Ford (matrimonio, guerra, compañeros de trabajo...) determina la visión del autor, nunca rota pero siempre sujeta a evolución. Los cambios en su condición laboral por un lado, y en el entorno social por otro también determinan decisivamente su perspectiva. Como hemos apuntado, toda obra de arte ha de pactar con lo posible.

1917-1955

De la etapa silente del director (1917-1929) se conservan muy pocos filmes, tan solo trece de un total de sesenta y cinco. Si en los últimos años ha aparecido algún nuevo superviviente, no variará demasiado el porcentaje. La mayor parte de esos trece filmes pertenece a los años posteriores a *The Iron Horse*, por lo tanto, las pérdidas entre su producción de los años 1917 a 1923 son elevadísimas, algo por otro lado corriente en la época. El que escribe (se suele usar el plural en este tipo de escritos) estas páginas solo ha podido acceder a cuatro de esos títulos mudos, los restantes exigirían, por el momento, tener que recurrir al avión. No obstante, auxiliados por las sinopsis argumentales y los comentarios de aquellos que pudieron ver, en su momento, algunos de los filmes perdidos o de los conservados pero poco difundidos, podremos trazar un somero panorama de las constantes de aquellos años.

Prácticamente todos los filmes filmados entre 1917 y 1919 están protagonizados por Harry Carey, casi siempre interpretando a Cheyenne Harry. Incluso cuando el personaje no se llama así, su caracterización es idéntica.



Fig. 54. *Straight Shooting* (1917). Harry Carey, interpretando a Cheyenne Harry.

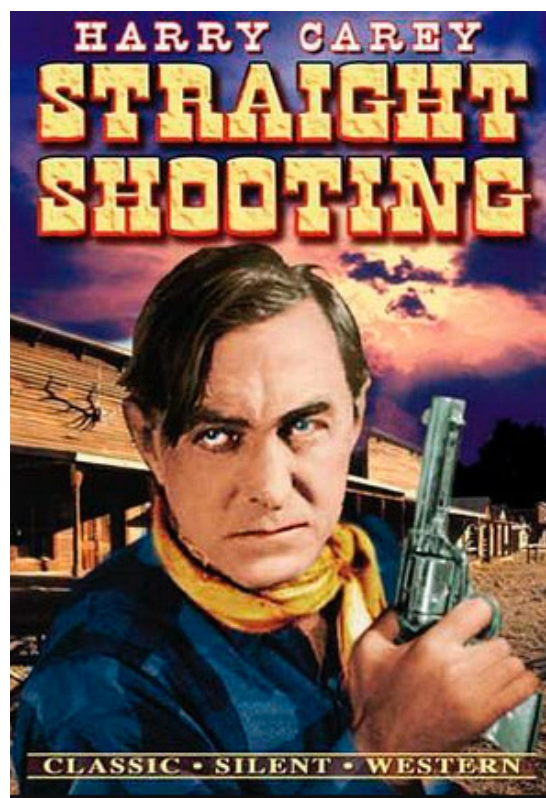


Fig. 55. *Straight Shooting* (1917).

En términos generales, son filmes frescos y directos, con cierto aire de inocencia, aunque ocasionalmente surgen detalles psicológicos más oscuros o desapacibles.

En *Straight Shooting* (1917), una de las pocas películas de la serie que se puede ver hoy día y la más significativa, es posible encontrar un poco de todo esto. El impulso sexual es mostrado discretamente, en forma de amor romántico.

El héroe tiene una curiosa tendencia a sacrificar su satisfacción emocional en aras de la resolución de algún entuerto, y su inclinación natural a vagar sin rumbo y a no establecerse en ningún lugar tampoco le ayuda. Las heroínas son habitualmente candorosas y no falta un villano con impulsos sexuales más firmes que los propios del héroe. Estas constantes sientan la pauta para toda la producción de estos años.

El cambio de géneros y de productora en el periodo 1920-1923 no ofrece grandes variaciones con respecto al tema que nos ocupa. Lo mismo cabe decir de los años 1924 a 1929. Sin embargo, los ambientes más cosmopolitas, con frecuencia urbanos, y el mayor espacio narrativo para el retrato psicológico y social, en detrimento de la acción física, permite un acercamiento algo más maduro, pero no más frecuente, a las relaciones sexuales. Esto incluye

heroínas realmente deshonradas y afectuosos retratos de mujeres públicas.

Podemos atribuir esta visión sobre los modelos de identidad a los nuevos géneros, más cercanos al melodrama que a la aventura. Coincidiendo con el ingreso de Ford en la cofradía de los casados, también vemos un incremento claro en el dibujo de conflictos en la pareja. Pero habría que pensar en la influencia de los guionistas, sin apresurarnos a intuir un cambio de actitud o de intereses en Ford.

El número de filmes perdidos en el primer periodo sonoro (1928-1938), disminuye drásticamente, apenas un par, y ambos concentrados en el cambio de década. Aun así, muchas de las cintas del primer lustro son de difusión muy restringida. Esto cambia hacia mediados de la década, sobre 1934. Desde ese momento los filmes son más conocidos y, con un poco de tiempo, suerte y constancia, es posible ver a la casi práctica totalidad de la filmografía “fordiana” de la época. A partir de 1939 su obra es de más fácil acceso todavía.

En términos generales, el paso al sonoro no supone una ruptura en temas e intereses. Ford aceptó el salto al nuevo medio con naturalidad y hay una clara continuidad con el periodo 1924-1929.

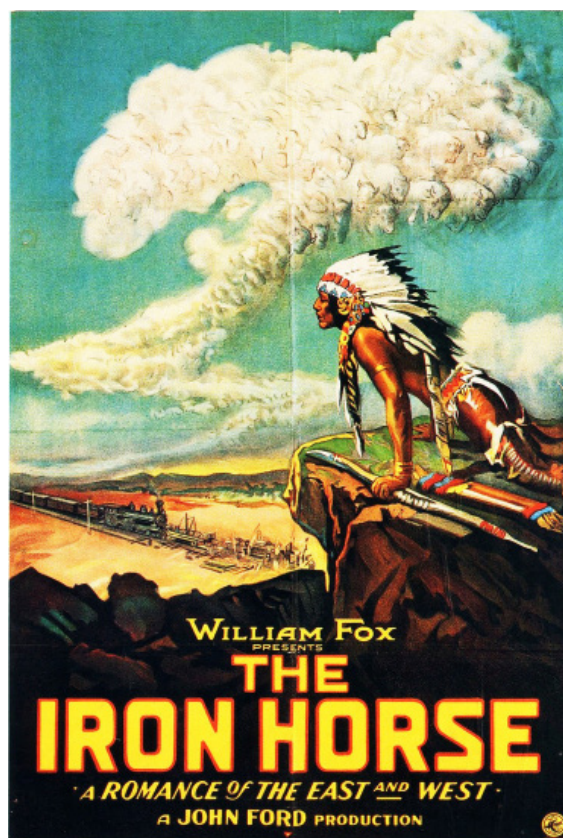


Fig. 56. (1924). Cartel *The Iron Horse*.

Algunos aspectos se intensifican en este periodo, por ejemplo hay una cierta tendencia a representar el erotismo heterosexual, más que en pizpiretas señoritas (que las hay), en robustos hombretones con tendencia a descamisarse. Las abundantes películas de ambiente marinero (Ford amaba el mar) filmadas en los años treinta así lo demuestran. En esto nos podemos remontar a bastante antes.

En *The Iron Horse* (El caballo de hierro, 1924), el protagonista estaba encarnado por George O'Brien, un joven actor de aspecto noble, rudo y de físico monumental, justo el tipo de hombre necesario para tender un ferrocarril y dominar la tierra.

Con una mujer no puede ser muy distinto, parece pensar el director. Así se instauraría una dinastía “fordiana” de alegres camorristas dotados de enormes puños y aficionados a borracheras titánicas.

Alcohólico básicamente social, puesto que durante un rodaje podía estar semanas sin acercarse a la bebida, Ford parece reconocer los esfuerzos de su esposa Mary para mantenerlo dentro de unos límites decorosos.

La mujer juega alternativamente el papel de estorbo o de salvadora, seguramente en un reflejo del propio Ford.

En *The Black Watch* (Shari, la hechicera, 1929), una aventura casi fantástica de ambiente colonial que constituyó su primer largometraje totalmente sonoro. El director sabe aprovechar



Fig. 57. *The Black Watch* (1929). Mirna Loy, Victor McLaglen, Roy D'arcy, Walter Long.

como pocas veces lo haría antes o después, el contraste entre otro de sus actores habituales, Victor McLaglen, y la frágil Mirna Loy. McLaglen, una versión poco agraciada de George O'Brien, interpreta a un soldado de la corona y Loy a la hechicera del título.

Men Without Women (Tragedia submarina, 1930), refleja la angustiosa aventura de un grupo de marinos atrapados en un submarino accidentado, que se debaten para salir con vida.

Dos años después, Ford trasladaría la experiencia a un barco de guerra esta vez sobre la superficie del mar, *Seas Beneath* (Mar de fondo, 1931) y, a continuación, emprendería la crónica de las arriesgadas aventuras de un grupo de pilotos de correo aéreo con *Air Mail* (Hombres sin miedo, 1932), clara precursora de la hawksiana *Only Angels Have Wings* (Solo los ángeles tienen alas, 1939), y donde Ford insistía en un imaginario viril.



Fig. 58. *Air Mail* (1932).

En estos “espacios de hombres” la camaradería masculina se expresa vivamente, algo a lo que nuestro autor fue proclive a lo largo de su trayectoria cinematográfica.



Fig. 59. *Men Without Women* (1930). Kenneth MacKenna and J. Farrell MacDonald.



Fig. 60. *The Long Voyage Home* (1940).

Submarine Patrol (1938), y, sobre todo, la adaptación de Eugene O'Neill *The Long Voyage Home* (Hombres intrépidos, 1940) son nuevas variaciones sobre el mismo modelo. Se trata, en todos estos filmes, de viajes a un espacio coral de héroes de acción que hacen de la aventura cotidiana una forma de vida. Estas historias de marineros o de aviadores, se aproximan de manera más o menos explícita con el género bélico. La tarea del soldado, como la de los pescadores, los pilotos u otros profesionales de la aventura, estimula una dramaturgia coral centrada en equipos esencialmente masculinos.



Fig. 61. *Flesh* (1932).

Sea en tiempos de paz o en tiempos de guerra, todos estos filmes acostumbran a negar el elemento femenino para acabar potenciando las parcelas más sentimentales de la masculinidad.

En *Flesh* (Carne, 1932), la ecuación probada en *Shari, the Black Watch* se repite. Wallace Beery es un noble y algo simple campeón alemán de lucha libre, y la delicada Karen Morley es una aventurera americana dispuesta a todo.

El erotismo nunca llega a impregnar la pantalla, pero los malentendidos sobre la corpulencia del héroe son constantes. También ocupa su lugar el galán Ricardo Cortez, como el novio de ella, recién salido de la cárcel.

Esta oposición entre dos conceptos de hombre es frecuente en el cine de la época, y el cine de Ford no es una excepción. El propio Ford se mostraba desorientado al respecto en su vida privada. Sin que pudiera presumir de ser un hombre de acción, gustaba de comportarse como tal, sin embargo era frecuente que sorprendiera a todos con unos modales exquisitos, siempre y cuando no estuviera borracho. Estos juegos de apariencias, productos de un deseo oculto tanto como de una necesidad de blindarse desorientando a los demás, es una extensión de la batalla de identidades que mantuvo toda su vida: artista con todas las de la ley o despreciado profesional.

Lost Patrol (La patrulla perdida, 1934), narra la árida aventura de un reducido grupo hombres del ejército británico que, en una misión por el desierto de Mesopotamia, pierden su ruta y son asediados por unos invisibles soldados árabes que los van exterminando uno a uno.



Fig. 62. *The Lost Patrol* (1934).

La reunión de personajes en un espacio claustrofóbico (el oasis donde transcurre la mayor parte del filme), bajo la amenaza de un enemigo exterior es el primer ejemplo acabado, en el cine de Ford, de un cine sin mujeres, contrariamente a las normas del cine de aventuras de la época.



Fig. 63. *The Lost Patrol* (1934).

Otros tres filmes de este periodo merecen comentarios al respecto:

Judge Priest (1934),

Mary of Scotland (María Estuardo, 1936) y

The Hurricane (Huracán sobre la isla, 1937).

El primero de ellos se encuentra entre los mejores filmes de su director en los años 30, por encima de otros filmes valiosos de por entonces, como *The Lost Patrol* o *The informer*. Estos ganaron prestigio artístico inmediato, lo cual era su más evidente intención, pero a pesar del desgaste del tiempo aún se mantienen como obras enjundiosas.

Judge Priest resiste mucho mejor, es una muestra mucho más espontánea e inmediata del mejor talento de su director. Pertenece a un pequeño ciclo de tres películas fruto de la colaboración de Ford y el personalísimo comediante Will Rogers, cuyo grado de responsabilidad va más

allá de la interpretación, contagiando a las tres de su idiosincrasia e improvisando páginas enteras de diálogo. El ciclo se vio interrumpido por la muerte del actor, y los otros dos filmes son *Dr. Bull* (1933) y *Stemboat' Round the Bend* (1935), ambos insignes pero no tan perfectos como el título intermedio. Todos pertenecen a un género que se ha dado en llamar “Americana” y que cuenta con otros ejemplos, anteriores y posteriores, en la obra de su director. Básicamente consiste en una evocación plácida e idealizada de la vida rural americana.



Fig. 64. *Judge Priest* (1934).

Pero lo que trae a este filme a estas líneas es el contener el primer ejemplo acabado de un tema que aparecerá en otras ocasiones en el cine “fordiano”: las relaciones sexuales interraciales, en esta ocasión en una de sus formas más concretas (y recurrentes, dentro del cine y la literatura estadounidenses), la hipotética violación de una mujer blanca por un hombre negro en algún lugar del Sur rural, con todo el repertorio añadido de prejuicios, hipocresía y linchamientos. En la película comentada solo ocupa un pequeño lugar dentro del retrato de una pequeña comunidad sureña, pero el asunto ya está ahí, Ford volvería sobre ello más adelante.

Veinte años después de *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación, 1914), Ford aplica la ecuación inversa a la de su maestro y mentor, D.W. Griffith. Pero hay otro dato de interés en *Judge Priest*: las amadas ausentes o muertas. Seguramente habrá ejemplos anteriores en su cine, pero este es el primero notable, y cierra el modelo incluso iconográficamente. La ausencia/presencia de la amada fallecida se condensa invariablemente en un retrato o en una tumba. Hacia ella se dirige el protagonista, habitualmente con flores y con la intención de mantener un monólogo con la fallecida.

La pauta en el tratamiento de la amada ausente o muerta, se repetirá de forma destacada en los siguientes filmes:

Young Mr. Lincoln (El joven Lincoln, 1941),

She Wore a Yellow Ribbon (La legión invencible, 1949),

la nueva versión de *Judge Priest: The Sun Shines Bright* (1953),

The Last Hurrah (El último hurra, 1958) y otras.

En *The Horse Soldiers* (Misión de audaces, 1959), la esposa de Wayne había muerto hace tiempo y, aunque no aparece ni su tumba ni su retrato, su presencia es determinante. Bien es cierto que en otras ocasiones el fallecido es un hijo: *Pilgrimage* (Peregrinos, 1933), un hermano: *My Darling Clementine* (Pasión de los fuertes, 1946) o, sencillamente, un amigo. Pero parece claro que la tasa de mortandad entre las esposas o prometidas “fordianas” es bastante alta, y que la sombra que proyectan es alargada.

En nuestro largometraje referente *The Searchers*, Ethan interrumpe el funeral de su amada cuñada antes de que este acabe. De acuerdo, es urgente, pero más parece un cambio de actitud consciente en el héroe “fordiano”: hay un peso, un fantasma que sacudirse, y para ello sí que hay prisa.



00:22:57



00:23:01



00:23:04



00:23:07

Mary of Scotland relata, en clave romántica, aventurera y elegíaca, las tribulaciones de María Estuardo contra la reina Isabel de Inglaterra.



Fig. 65. Cartel de *Mary of Scotland* (1936).

La película, una muestra de profesionalidad y poco más, es interesante por dos aspectos. Primero, por el retrato de una reina católica (como Ford), tolerante, hermosa, sensual (con cortesano italiano incluido) y propensa al amor (aunque tenga que sacrificarse por razones de estado), frente a una reina protestante por conveniencia y entregada por completo al ejercicio del poder, aunque eso signifique una vida de privación amorosa.

La ecuación propuesta en *Mary of Scotland* (1936) acaba de redondearse con el valor simbólico de la fertilidad de María opuesta a la falta de descendencia de Isabel. El otro aspecto que nos hace detenernos en este título es el constituir el único ejemplo constatable de una película de Ford rodada bajo el influjo de una fuerte atracción amorosa hacia la actriz protagonista. En efecto, la batería de primeros planos hermosamente iluminados de Katherine Hepburn es inusual incluso en el Ford de los años 30.

The Hurricane (1937) es otro ejemplo de la profesionalidad de Ford, y mucho más amena, ágil e inventiva que *Mary of Scotland*, su única incursión en el cine de época.

Por lo demás, lo que nos interesa es el retrato, sometido al tópico del buen salvaje, pero aún así interesante, de la pareja protagonista: un joven matrimonio de indígenas de una isla de los Mares del Sur.

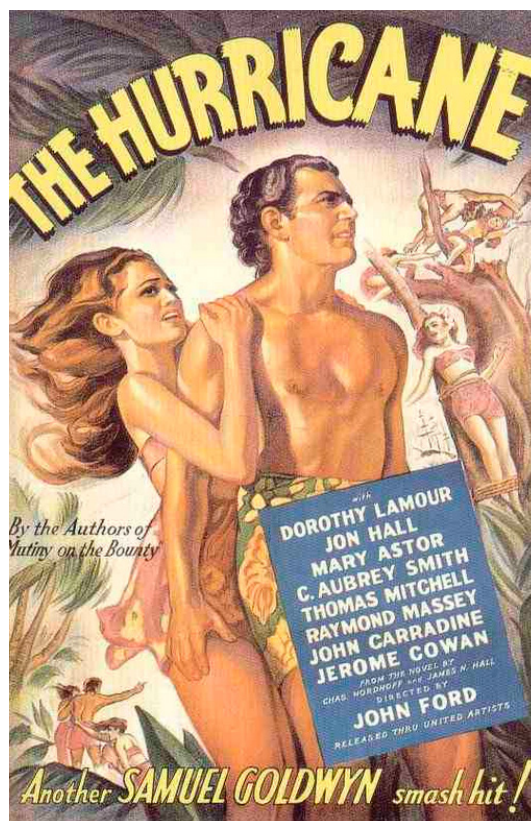


Fig. 66. Cartel de *The Hurricane* (1937).

El inocente y desinhibido amor de la pareja tiene que enfrentarse (envueltos en pareos que dejan poco para la imaginación del espectador de la época y reflejado en el cartel, fig. 67), a la encorsetada justicia del hombre blanco, a las supersticiones de su propio pueblo y a los propios elementos, como hace presagiar el título.

El propio Ford, en cuanto tenía ocasión, se escapaba en su barco a alguna isla del Pacífico. En la cinta no permite que se dude de parte de quién están sus simpatías.

Su obra comprendida entre los años 1939 y 1941 no tiene desperdicio. De siete películas, cinco son excelentes:

Stagecoach (1939),

Young Mr. Lincoln (1939),

Drums Along the Mohawk (Corazones indomables, 1939),

Long Voyage Home (Hombres intrépidos, 1940) y

Tobacco Road (La ruta del tabaco, 1941).

Las dos restantes son obras maestras sin parangón:

The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira, 1940) y

How Green Was My Valley (¡Qué verde era mi valle!, 1941).

La primera de ellas, *Stagecoach*, es excelente, aunque su importancia histórica supera a su estatura artística. A nosotros nos es particularmente interesante porque es el primer papel protagonista de Wayne para Ford.

En *Stagecoach*, buena parte del modelo masculino para Wayne ya está establecido, incluyendo el que se repetirá para otros directores, como Hawks y Hathaway. Sin embargo, hay características que nunca volverán a aparecer. Para empezar, es la única vez en que el personaje (Ringo Kid en este caso) es un hombre joven (el actor tenía 31 años en el rodaje), y es la única vez también en que se nos presenta como alguien con futuro. En *Long Voyage Home* (1940), el personaje de Wayne es también un hombre joven, pero por una vez en el cine de Ford, este podría haber sido interpretado por otro actor. *They Were Expendable* (1945), ya pasada la guerra, si nos recupera el modelo masculino de *Stagecoach*, aunque sea un film bélico, y lo hace como un hombre maduro. Sin embargo, se necesitaría *Red River* (Río Rojo, 1948) para ello.

Drums Along the Mohawk (Corazones indomables, 1939), incluye un precedente a nuestro referente fílmico *The Searchers* en lo que respecta al miedo sexual al salvaje, pero no se profundiza más en ello.



Fig. 67. Fotograma de *Drums Along the Mohawk* (1939).

Tobacco Road (1941) se desarrolla en una atmósfera de perezosa sensualidad permanente. Es un retrato de una familia de la Georgia rural, hundida en la miseria. La hija (Gene Tierney) en un permanente y ronroneante celo, es el personaje en el que Ford vuelca toda su iconografía de piel sudorosa y harapos ceñidos.

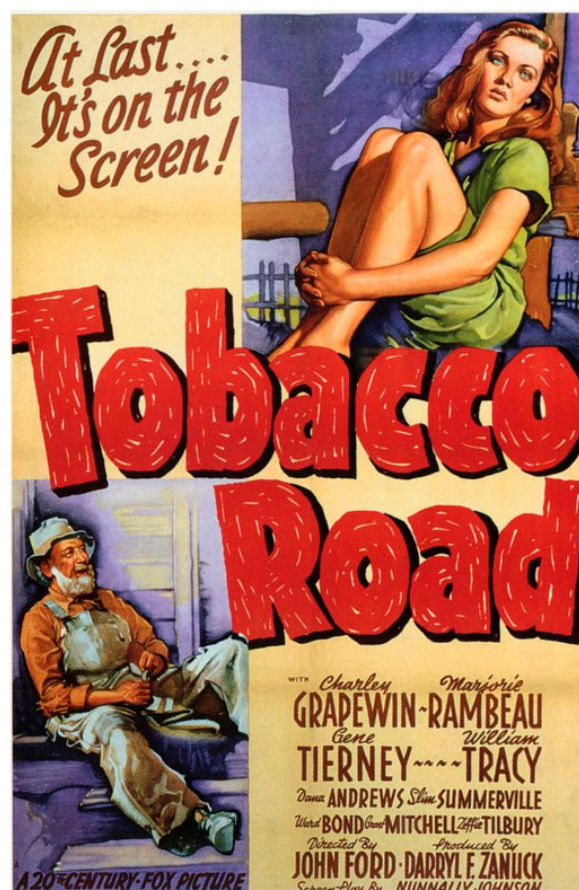


Fig. 68. Cartel del film *Tobacco Road* (1941).

En el texto original de Erskine Caldwell se proyecta una sombra inequívoca de degradación sexual pareja a la degradación económica del entorno, la mirada del realizador es mucho más festiva, anticipando en cierto modo los desatados rituales oficiosos de cortejo de *The Quiet Man* (El hombre tranquilo, 1952) frente a los más formales que prescribe la tradición.

The Grapes of Wrath y *How Green Was My Valley* inciden en la devastación carnal de la gente obligada a trabajar duramente, durante años, en un entorno hostil. Es emocionalmente devastadora la secuencia en la primera de ellas, en la que Ma Joad recoge sus magras pertenencias preparándose para abandonar la granja, de la que ella y su familia han sido expulsados y en la que ha perdido la juventud trabajando.

La matriarca de los Joad encuentra unos pendientes de su mocedad y se los prueba frente a un destartado espejo, a solas mientras contempla los estragos del tiempo.



En *How Green Was My Valley* (1941), tenemos un acabado ejemplo de uno de los temas recurrentes del cine americano: el sexo como factor de movilidad social.



00:59:51



00:59:56



01:01:27



01:02:45

Lo más frecuente ha sido observarlo bajo el prisma de la comedia o el melodrama amoroso. Pero con la boda de la hija de la familia de mineros con el terrateniente local, Ford lo lleva al terreno del drama social. La hija es interpretada por Maureen O'Hara, y aquí hace su entrada la pelirroja actriz en el cine de nuestro director.

A pesar de lo que pudiera pensarse, ningún biógrafo de Ford asevera que la atracción de este por la actriz fuera más allá de lo "pigmaliónico", al contrario que con la Hepburn, la cual, por cierto, no aguantaría este tipo de tratamiento por parte de nadie.

Hasta ahora, y simplificando terriblemente, teníamos a la madre/esposa, bastión y norte familiar, de la cual no solemos preguntarnos sobre su juventud, con la conmovedora excepción de Ma'Joad. Por otro lado, la frágil belleza, apta para el romance. Ambos tipos mantendrían distinta vigencia en su cine; el primero, humanizándose y ganando complejidad, estuvo cada vez más presente hasta el final.

Al segundo estereotipo aún le quedaban algunas buenas personificaciones pero tendría que evolucionar, Cathy Downs como Clementine en *My Darling Clementine* (Pasión de los fuertes, 1947), Shirley Temple en *Fort Apache* (1948) o Constante Towers en *The Horse Soldiers* (Misión de audaces, 1959) y *Sargeant Ruthledge* (Sargento negro, 1960).

Pero Maureen O'Hara vino a instaurar un arquetipo nuevo de heroína "fordiana". Es fuerte, salvaje y temperamental, que no histérica ni caprichosa. Aunque ella no lo sepa, ni siempre pueda ponerlo en práctica, su naturaleza la inclina hacia la hiperactividad sexual. Maureen O'Hara es el equivalente, encantadoramente femenino, de los recios titanes de Ford, pero con la diferencia del más que evidente gozo contemplativo que implica la actriz, y de que

el excedente de carácter de ellos se orienta frecuentemente más hacia la bebida y las peleas que hacia el goce amoroso.



Fig. 69. Maureen O'Hara y John Wayne en *Red River* (1950).

Cuatro años duró el paréntesis guerrero de Ford, que tuvo la virtud de convertirlo temporalmente en un hombre de acción. Las películas que dirigió a su vuelta a la vida civil no recabaron la admiración consensuada de las anteriores. Seguía siendo un nombre respetado y pocas veces sus obras perdieron dinero.

Pero con la excepción de *The Quiet Man* (1952), que concilió el entusiasmo de crítica y público, hubo de esperar hasta los últimos 50 y primeros 60 (y habitualmente desde Francia) para que su trabajo posterior a 1945 fuera valorado como merecía, aunque en ocasiones de modo tan desaforado y poco crítico que sus filmes anteriores a 1945 se vieron, con escasas excepciones, sumidos en la sombra.

Los estudios al respecto han insistido en la evocación nostálgica tanto como en el ensayo antropológico sobre los rituales (especialmente los de cortejo) del medio rural irlandés. Lo cierto, en lo que respecta a esto último, es que no es un documental, pero sí es una ensoñación sobre una Irlanda que seguramente solo existe en la mente del director, y es en este terreno donde Ford se desenvuelve. Pero esto no impide la extracción de abundantes y enjundiosas intuiciones que, si no resultan científicas aplicadas a una comunidad imaginaria, sí son certeras y valiosas como observaciones humanísticas y como retrato de un estado mental (el del propio director).

Sobre *The Quiet Man* dijo el propio director: “Es mi primera historia de amor adulto”. Tal declaración no es totalmente cierta, pero da una pista sobre la dirección del filme.



Fig. 70. *The Quiet Man* (1952).

Mogambo (1953) acarrea la fama de ser una película poco “fordiana”, lo cual no solo no tiene porque ser cierto, si no que tampoco dice gran cosa sobre la altura artística de la cinta: una obra puede ser poco representativa del temperamento artístico de su creador y, sin embargo, ser una pieza excelente.

Lo cierto es que Ford se desenvuelve con soltura en este relato sobre dos mujeres (Ava Gardner y Grace Kelly) que giran alrededor del mismo hombre (un Clark Gable que, sin dejar de ser él mismo, también podría ser Wayne), ambas con posturas divergentes ante la vida y ante el amor. La densidad en el retrato de las dos contendientes y sus motivaciones es suficiente para no sentirse demasiado inquieto por el resultado de la lid. De todos modos, resulta interesante comprobar como las simpatías de Ford están todo el tiempo con una Gardner franca y desinhibida, aunque nunca se muestre muy severo con la Kelly (Ford nunca fue muy duro en sus juicios, ni siquiera con sus malvados), mucho más inclinada que su oponente al autoengaño y a sembrar la confusión.

1957-1973

En 1960 Ford firma *Sargeant Ruthledge*, un título que se las compone para tratar, camufladas en un cruce de wéstern y *thriller* judicial, cuestiones que eran de gran importancia en los Estados Unidos del momento. Esto es así no solo por lo que respecta a la cuestión general de la integración racial, por entonces dividiendo al país, si no porque la cinta va directa a por uno de los núcleos del problema, las relaciones sexuales interracialas. Entre tiroteos con los indios y cabalgadas hacia el sol poniente, el autor se las apaña para tratar el fantasma de la insurrección sexual del esclavo.



Fig. 71. *Sargeant Ruthledge* (1960).

Y en esta ocasión, la víctima de linchamiento no es uno de los desgarrados e indolentes negros de sus películas de los años treinta, ahora es el ex-atleta Woody Strode, más parecido a un faraón nubio. Por supuesto, y dado el año de producción, no puede llegar todo lo lejos que hoy se podría esperar; y finalmente el romance ínter-racial no llega a plantearse, pero para ser una película (y no un libro), y para ser un director nacido en el siglo XIX (y no uno de los jóvenes liberales que entonces llegaban a Hoollywood), es un esfuerzo muy, muy estimable.

Tres años después llega *Donovan's reef* (La taberna del irlandés, 1963). En esta ocasión estamos ante otra vuelta de tuerca, en clave de comedia, a *The Hurricane*. Pero esta vez se trata de una comunidad interracial perfectamente integrada.



Fig. 72. Cartel de *Donovan's reef* (1963).

El motor cómico se pone en marcha ante la llegada a la isla de la hija de uno de los protagonistas. Su padre no la ve desde que era niña y ella es un producto de la puritana aristocracia bostoniana. Tras descubrir que su padre tuvo descendencia con una princesa nativa, ella no tarda demasiado en abandonar sus prejuicios de clase y raza y enamorarse de la relajada filosofía isleña.

A estas alturas, los intentos de Ford por mostrar su posición liberal respecto a estos temas resultan más conmovedores que convincentes, sobre todo teniendo en cuenta que la bien engrasada comunidad descrita es más una ensoñación que el retrato de una sociedad interracial real, con sus fricciones internas, y no llegadas desde el exterior en la persona de una señoritinga con pretensiones.

Por lo demás, resulta interesante como radiografía del universo interno del autor. Esto incluye una tendencia propia de hijo de inmigrantes irlandeses, católicos y modestos en la patricia Nueva Inglaterra, tendencia consistente en echar mano de un representante de la alta sociedad de Boston cada vez que se necesite a un personaje puritano y clasista.



Fig. 73. Elizabeth Allen en *Donovan's reef* (1963).

Mucho más oscuro y conflictivo resultaría su último largometraje, *7 Women* (Siete mujeres, 1965). Como reza el título, el paisaje humano del filme no es el más habitual, ni tampoco la construcción de los dos personajes protagonistas.

Que una directora de misión (en la guerra civil china de los treinta), sea puritana, fanática y autoritaria no es inusual en Ford, pero sí que sea lesbiana. Hoy en día que un personaje con tal orientación sexual sea pintado con tintes negativos podría levantar ampollas, pero en 1965 ya es un logro incluirlo sin camuflajes.



Fig. 74. Margaret Leighton y Sue Lyon en una escena de *7 Women* (1965).

La otra protagonista es una doctora abnegada, atea, desencantada y proto-feminista, un cruce entre la Ava Gardner de *Mogambo* y el John Wayne de cualquier wéstern de su director (exceptuando nuestra obra referente), y se pasa toda la película intentando contrarrestar la influencia de la directora y tratando de que entre algo de “aire fresco” en la misión, en sus propias palabras.



Fig. 75. Anne Bancroft en una escena de *7 Women* (1965).

Toda la cinta se desarrolla en un clima sexual entre enrarecido y melancólico, hasta que al final un señor de la guerra chino se hace con la misión, en esos momentos llena de refugiados chinos que huyen del conflicto. Entonces tendremos ocasión de asistir a algunas secuencias igualmente inusuales, la más notoria de las cuales es una pelea entre dos de los cabecillas de los bandidos, compitiendo (y exhibiéndose) por los favores de la doctora. La trifulca etílica, tantas veces vista con ojos jocosos en otros filmes del director, en esta ocasión es contemplada por la doctora con una irreprimible mueca de hastío y repugnancia ante tal muestra de brutalidad masculina.



Fig. 76. Anne Bancroft en una escena de *7 Women* (1965).

4.2.2. La masculinidad y la heroicidad del personaje “fordiano”

Algunos directores fueron ciertamente flexibles en los modelos de identidad positivos que ofrecieron. Ford no fue uno de ellos. En términos generales, se puede hablar de modelos de identidad genérica de corte tradicional. De hecho, se podría constatar cierta incomodidad ante la sexualidad humana. Pero eso no implica que no se ofrezcan, constantemente, modelos claros de identidad.

Algo que Ford hizo pocas veces fue salirse de una caracterización humilde en sus protagonistas. Todos son, por definición, gente del pueblo. El héroe “fordiano” puede ser ilustrado y aceptar cierta sofisticación, pero nunca habrá nacido en un entorno adinerado. Por otro lado, en pocas de las películas de Ford el sexo está muy presente o es uno de los elementos temáticos principales, al menos en su manifestación artística más habitual: el deseo sexual. Esto es, por supuesto, variable en función del momento de su carrera que se considere o del estudio para el que filma una película. Para ello será importante trazar una filmografía/biografía en la podamos asistir a la evolución en las constantes y variables de cada momento de su carrera, algo que haremos en breve.

Ford utilizó a sus actores de forma recurrente, tanto los secundarios como los principales. Si los términos de su contrato lo permitían y el director estaba satisfecho, un intérprete trabajaría frecuentemente con Ford. Aprovechando la tipología del actor y asociándolo a un modelo, el realizador obtenía una rápida y económica caracterización de base.

En lo referente al héroe y su superposición con los modelos de masculinidad podemos de un modo muy general dos conclusiones parciales complementarias. John Ford no reniega (o desprecia) de la noción clásica de héroe dramático y cinematográfico; es frecuente encontrar figuras que se ciñen a algunos de los modelos canónicos de héroe: John Wayne en *Stagecoach*, o George O’Brien en *The Iron Horse* son dos ejemplos casi paradigmáticos.

Por otro lado; Ford gusta de repartir las cargas del héroe de modo aparentemente caprichoso, incluso con malicioso humor. Es fácil encontrar ejemplos en que los atributos del héroe (como agente activo, como el que resuelve, masculino por excelencia) se difuminan entre varios personajes, incluyendo madres o, por qué no, al villano de la función.

La sensación de que Ford se entretiene incordiando con su noción de heroicidad se refuerza en cuando recordamos que varios de los héroes más resueltos y resolutivos de su cine (llevando el relato hasta su conclusión prácticamente ellos solos) son una joven doctora con afición por brebajes de alta graduación (Anne Bancroft en *7 Women*) y unos cuantos truhanes frisando la edad de jubilación: los tres personajes de Will Rogers entre 1933 y 1935; Spencer Tracy en *The Last Hurrah* (El último hurra, 1958) y el propio John Wayne con uno de los personaje de más edad que ha interpretado en su carrera (con 41 años), en *She Wore a Yellow Ribbon*.

Como último ejercicio de ironía, comparemos los héroes recién citados con Henry Fonda en *The Grapes of Wrath* y Wayne en *The Searchers*; ambos limitándose a pasear su disgusto por el encuadre, en un eterno posado de heroica pasividad. Pero, esta vez sí, cargados de masculinidad recortada contra el horizonte. Seco, grave el primero; monumental y cansado el segundo.



Fig. 77. Fotogramas extraídos de *The grapes of wrath* (1940).



Fig. 78. Fotograma extraído de *The Grapes of Wrath* (1940).



Fig. 79. Fotograma extraído de *The seachers* (1956).

Veremos como básicamente el modelo masculino y heroico de Ford orbitó en torno a dos tipologías bien definidas. A lo largo de su carrera, cinco intérpretes destacan por lo frecuente de sus colaboraciones y por lo decisivo de su caracterización: Harry Carey (1878-1947), Victor McLaglen (1886-1959), George O'Brien (1899-1985), Henry Fonda (1905-1982) y John Wayne (1907-1979).

4.3. LA REPRESENTACIÓN EN LOS ACTORES PRINCIPALES

Entendemos que el estudio de actores de presencia habitual en la obra de John Ford es necesario por dos factores fundamentales. Primero, el director trabajaba en un contexto industrial que promocionaba la asociación de personas fílmicas específicas para cada actor. Segundo, porque el director gustaba de trabajar con un equipo estable y de manipular y ofrecer variaciones en la persona fílmica de sus actores recurrentes.

El criterio de selección de estos actores a cuyo estudio nos vamos a entregar descansa sobre criterios estadísticos y referenciales. Estos criterios son: la abundancia con la que aparecen y el hecho de haber interpretado personajes particularmente significativos en la filmografía del director.

4.3.1. Harry Carey (Estados Unidos, 1878-1947)

“En su homenaje, John Wayne se agarraba el codo derecho con la mano izquierda en la escena final de *The Searchers*, imitando una postura habitual de Carey en sus películas”.



Fig. 80. Harry Carey en la década de los 30.

Carey sentó las bases del modelo masculino “fordiano”, con una virilidad seca y austera que más tarde heredaría Fonda. Influyó decisivamente a Ford en el plano personal.

Merece la pena destacar que Harry Carey ha de ser, en buena medida, acreditado co-autor de esta serie, y la configuración del personaje es suya en gran parte.

Aquí encontramos muchos atributos que habrán de ser propios, más adelante, de los personajes incorporados por John Wayne. Todos los biógrafos y estudiosos están de acuerdo en considerar que Carey tuvo más que ver con el dibujo de sus personajes que Wayne con los suyos. Esto no es extraño si tenemos en cuenta que Ford era un director novel cuando conoció a Carey, mientras que ya era un respetado veterano al trabajar con Wayne.



Fig. 81 y fig. 82. Harry Carey en *Straight Shooting* (1917). Dos fotogramas que nos muestra un gesto de masculinidad .



Fig. 83. Harry Carey en *Straight Shooting* (1917). [Acción ges-](#)

Por otro lado, no olvidemos que Carey estaba, en la vida real, mucho más próximo a su imagen fílmica que Wayne a la suya. Cabe decir que el primero la modeló desde su vida; en cierto modo, el segundo modeló su vida desde sus personajes.

Desde luego, no son el mismo personaje; y esto es así, no solo por las obvias divergencias de imagen y carácter de ambos actores. Algo de Carey no fue a parar a Wayne, digamos que, Ford mediante, acabó en Henry Fonda: el otro gran modelo heroico “fordiano”.

“Era un actor lento cuando iba a pie. Se le podía leer la mente, mirarle a los ojos y ver lo que pensaba” decía Ford del actor, no sería inexacto aplicar esta descripción a Fonda y Wayne

4.3.2. Will Rogers (Estados Unidos, 1879-1935)

“El arte verdadero solo tiene que lanzar
proclamas y llevarse a cabo en silencio”

(Rogers, s.f).



Fig. 84. Will Rogers década de los 30.

Rogers tenía una personalidad fílmica bien establecida cuando conoció a Ford, representa las virtudes del filósofo informal del ambiente rural americano, todo sarcasmo, sentido común, tolerancia y buenas intenciones. La trágica y prematura muerte del actor impidió una relación más prolongada con Ford.



Fig. 85. Will Rogers en un fotograma de *Juez Priest* (1934).

El actor tenía dos personalidades tanto dentro como fuera de la pantalla, ambas con un núcleo común. Por un lado, el patriarca institucionalmente aceptado (por, ejemplo el juez titular de *Juest Priest* o el médico de *Doctor Bull*) que desde el corazón de la comunidad se

encargaba de salvarla de sus peores demonios, mediante el uso del sentido común, el sentido del humor, el alegato a lo mejor del espíritu humano y la superioridad dialéctica. Por otro lado, el maduro truhán que, desde los márgenes del sistema, ofrece a la sociedad un espejo en el que contemplar sus bajezas, (el capitán de barco- empresario de espectáculo de *Steamboat' Round the Bend* (1935).



Fig. 86. El capitán de barco *Steamboat' Round the Bend* (1935).

4.3.3. Victor McLaglen (Inglaterra, 1886-1959)

“No me hago ilusiones sobre la interpretación y ciertamente no me hago ilusiones acerca de mismo. Hace tiempo llegué a la conclusión de que los actores son víctimas de la suerte y la circunstancia. Si el papel en el que estás cuadra con el tamaño de tu cabeza y alguna cualidad inherente a ti, lo harás bien.”

(McLaglen, V., s.f.)



Fig. 87. Victor McLaglen en la década de los 30.

Victor McLaglen entró en el mundo del director con *Mother Marchee* (Madre mía, 1928). Campeón de boxeo, llevaba al extremo la masculinidad monumental de O'Brien, pero las características psicológicas del personaje son más oscuras, propias de las de Wayne en su madurez. Con la edad y la llegada de Wayne, McLaglen se especializó en una versión bufa de su personaje.

Su herencia irlandesa y su formidable presencia le ganó un lugar hegemónico en la filmografía del realizador durante los años 30. Muchos de los títulos que le confirieron prestigio al director durante esta década están protagonizados por el actor, destaquemos *The Lost Patrol* y *The Informer*, cuya representación del héroe era monumental y trágica. Después de la guerra, cuando la icónica presencia de Fonda y Wayne estaba bien establecida y su edad no le permitía mantener el personaje de los años treinta, el director destinó al actor a papeles secundarios de importancia.

Sus grandes momentos en este periodo son su personaje de sargento camorrista, bebedor, presumido y de gran corazón que repite en la trilogía de la caballería y su último gran papel, el mezquino pero entrañable hermano mayor de Maureen O'Hara de *The Quiet Man*.

McLaglen siempre intentó compensar su imponente presencia física con una gestualidad tan cómica como tierna, incluso en el más trágico, oscuro y desesperado de sus personajes, en el personaje titular de *The Informer*.



Fig. 88. Victor McLaglen en *The Informer* (1935).



Fig. 89. Victor McLaglen en *The Informer* (1935).

4.3.4. George O'Brien (Estados Unidos, 1899-1985)

“Héroe en la pantalla y en la vida real”

(Ibáñez, C, 2015)



Fig. 90. George O'Brien en la década de los años 20.

Más joven, impuso el modelo monumental, que heredaría Wayne. Comenzó con Ford en *The Iron Horse* (El caballo de hierro, 1924), aunque sus trabajos más celebrados los hizo para Murnau y Borzage²⁸. La psicología que acompañaba las interpretaciones era más luminosa y abierta que la de Carey.

Con Ford se especializó en el personaje de joven adulto de innatas cualidades heroicas tanto físicas como mentales que representaban un modelo de masculinidad popular y democrático de virtudes limpias, directas y honestas.



Fig. 91. George O'Brien en *The Iron Horse* (1924).



Fig. 92. George O'Brien en una escena de *The Iron Horse* (1924).

28. Respectivamente, *Sunrise* (Amanecer, 1927), *7th Heaven* (El séptimo cielo, 1927). Dos de las principales obras maestras del último cine mudo.

Tras una nunca bien explicada ruptura con el director, O'Brien volvió al mundo de Ford en 1948. Durante estos últimos años los personajes del actor siempre secundarios pero de importancia incorporaban la nobleza de los años.



Fig. 93. H. Fonda, G. O'Brien y J. Wayne en *Fort Apache* (1948).

4.3.5. Ward Bond (Estados Unidos, 1903-1960)

“Conocí a tu familia, Sean. Tu padre murió en Australia, en una colonia penal.

Y tu padre, también era un buen hombre.”

Bond, W (Padre Lonergan, 1952)



Fig. 94. War Bond en una escena de *The Wings of Eagles* (1957).

Bond solo interpretó un personaje protagonista para el director, el pacifista líder de la caravana de mormones en *Wagon Master* (1950), uno de los títulos menos celebrados de su autor pero al que no pocos estudiosos consideran la más idiosincrática, bella y relajada de sus obras maestras. Resulta interesante que siendo Bond uno de los más conservadores y militaristas de entre los actores habituales en el director, este le ofreciera su mejor papel como hombre de paz.



Fig. 95. W. Bond a la derecha en *Wagon Master* (1950).

Sin embargo, su presencia como secundario fue abundantísima, en algunos casos con papeles capitales como el *ranger* reverendo en *The Searcher* o, personificar al propio director en *The Wings of Eagles*.



Fig. 96. W. Bond como John Ford en *The Wings of Eagles* (1957).

4.3.6. Henry Fonda (Estados Unidos, 1905-1982)

«De pronto me encontré con que me ofrecían tanto dinero por hacer una película que, aunque no tenía ningún interés en ello, pensé que sería estúpido no aceptar. Así me encontré convertido en actor de cine».

(Fonda, s.f.)



Fig. 97. Henry Fonda en la década de los 30.

Henry Fonda introduce un modelo nuevo, aunque con elementos derivados de Carey. Representa la honestidad y la rectitud. El carácter es árido y tan sobrio como el del Carey. Cuando hay humor, este es discretamente socarrón; y las mujeres parecen provocarle, más que incomodidad, indiferencia.

La llegada del actor a la filmografía del director provocó una auténtica conmoción. Tan solo entre 1939 y 1940 interpretó cuatro personajes protagonistas para Ford y entre 1946 y 1948 tres más.



Fig. 98. Henry Fonda en una escena de *The Grapes of Wrath* (1940).

Cabría decir que si el actor no hubiera decidido dedicarse a su carrera teatral tras *Fort Apache* la restante obra del realizador estaría compuesta exclusivamente por filmes protagonizados por Fonda.



Fig. 99. Henry Fonda en *My Darling Clementine* (1946).

Ambos son héroes impulsados por una rabia interior, pero su personaje en *The Grapes of Wrath* es víctima de la confusión, la impotencia y la frustración, mientras que en *My Darling Clementine* mantiene un grado de premeditación y control sobre su entorno del que carece el primer personaje.

4.3.7. John Wayne (Estados Unidos, 1907-1979)

“Nadie debería ir al cine si no cree en los héroes.”

“Defino la masculinidad con sencillez, los hombres deben ser duros, justos y valientes, nunca mezquinos, nunca buscando pelea, pero nunca huyendo de una.”



Fig. 100. John Wayne en una fotografía de estudio (sobre 1939).

En cuanto a Wayne, sufre una evolución propiciada por factores externos. El Ringo Kid de *Stagecoach* (La diligencia, 1939) es el único personaje joven protagonizado por Wayne para Ford. Ocho años después protagoniza *She Wore a Yellow Ribbon* (La legión invencible, 1949). Entre ambas está *Red River* (Río Rojo, 1947) de Howard Hawks, donde interpreta a un personaje bastante mayor y experimentado, así como amargado, claro precedente de su encarnación en *The Searchers*.

Ford comentó respecto a *Red River*: “No sabía que el hijo de puta supiera actuar”. Inmediatamente después, Ford le hace interpretar a un militar que se jubila en *She Wore a Yellow Ribbon*, y esta será la única vez en que Wayne, al encarnar a un hombre de edad, lo caracteriza con un aire amablemente patriarcal. Para ahondar en ello, resulta muy clarificador el texto de Nuria Bou y Xavier Pérez (2000):

“John Wayne, presencia imprescindible en la historia del género, rostro del Far West por excelencia, escultural fetiche en celuloide de la épica de la conquista es un caso emblemático de esta rápida transformación. Su imagen más definitoria —el cuerpo agigantado balanceándose lentamente, rodeado por las áridas montañas de Monument Valley en las películas de Ford— no ha nacido de la nada (...) pero solo en plena madurez su aura

mítica cincela un discurso realmente influyente sobre la heroicidad de los hombres en el wéstern (...) esta épica diurna pero superficial, divertida pero evanescente, recibe el primer toque de alerta, a finales de la década de los treinta, en un wéstern revolucionario protagonizado por Wayne”.



Fig. 101. John Wayne en un fotograma de *Stagecoach* (1939).

Entre *Stagecoach* y *She Wore a Yellow Ribbon* solo distan diez años, en el primero Wayne tenía 31 años. El esfuerzo de caracterización e interpretación es evidente. Por otro lado, es el más relajado y amable de sus personajes.



Fig. 102. John Wayne en un fotograma de *She Wore a Yellow Ribbon* (1954).

4.3.8. James Stewart (Estados Unidos, 1908-1997)

“Coge todo lo que hayas oído decir en tu vida... multiplícalo por cien, y seguirás sin tener una idea de John Ford”.

(James Stewart, s.f.)



Fig. 103. James Stewart (1955).

El actor llega tarde al universo de Ford y con una persona fílmica bien establecida y rica en matices. A su inicial y fresca presencia de juventud Alfred Hickock y Anthony Mann le dieron la definitiva vuelta de tuerca proporcionándole complejísimos personajes, cargados de perturbadoras sombras.

El director aprovechó la primera de las identidades fílmicas de Stewart para *The Man Who Shot Liberty Valance*.



Fig. 104. James Stewart y John Wayne en un fotograma de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

El maduro actor interpreta en 1962 al joven e idealista abogado como si nos encontráramos en los años cuarenta, del mismo modo que Wayne interpreta a su personaje como si tuviera la misma edad que el Ringo Kid de *Stagecoach*.



Fig. 105. James Stewart en *Two Rode Together* (1961).

En oposición a su personaje en *The Man Who Shot Liberty Valance*, en las dos restantes colaboraciones conjuntas del actor y Ford, el director aprovecha la figura del Stewart maduro: cínico y oscuro, tanto en *Two Rode Together* como en *Cheyenne Autumn*, su personaje es un duro vividor que medra aprovechando las esperanzas y la credulidad del prójimo y que, muy a su pesar, tiene que adoptar el papel de héroe para los mismos incautos de los que ha estado aprovechándose.

4.4. LA REPRESENTACIÓN EN LAS ACTRICES

Al igual que con los actores, Ford también contaba con una “cuadrilla” estable de actrices. Estas actrices eran utilizadas en función de una serie de arquetipos. Debemos recordar que, con mucha frecuencia, el héroe “fordiano” no cumple con una de las características fundamentales del héroe tradicional: esto es, entre las recompensas, por la resolución del entuerto o la peripecia normalmente, la recompensa final es de carácter amoroso, pero no siempre es así en Ford, muchos de sus héroes padecen algún tipo de circunstancia que les impide la consecución de tal recompensa, por ejemplo la avanzada edad del juez Priest en *Judge Priest* o el capitán Brittels en *She Wore a Yellow Ribbon* o el alcalde Skeffington en *The Last Hurrah*.



Fig. 106. Will Rogers en el papel de del juez en *Judge Priest* (1934).



Fig. 107. John Wayne en Capitan Brittels en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).



Fig. 108. Spencer Tracy en el alcalde Skeffington en *The Last Hurrah* (1958).

Todos ellos son viudos y de avanzada edad, lo cual les excluye de la recompensa amorosa, viviendo vidas a la sombra de sus esposas muertas.

La actriz “fordiana” por antonomasia Maureen O’Hara, a pesar de su impactante belleza, se especializó en el papel de esposa en matrimonios rotos, como ejemplo podemos ver *How Green Was My Valley*, *Río Grande* y *The Wings of Eagles*.



Fig. 109. Maureen O’Hara en un fotograma (01:03:28) de *How Green Was My Valley* (1941)



Fig. 110. Maureen O’Hara y J. Wayne en *Red River* (1950).



Fig. 111. Maureen O’Hara y J. Wayen en *The Wings of Eagles* (1957).

En todas ellas, los límites y debilidades del carácter masculino propician matrimonios infelices que se alargan y se arrastran durante años y años. Como consideración paralela esto nos hace preguntarnos si en *The Quiet Man* el incipiente matrimonio va a ir por ese camino, teniendo en cuenta la trayectoria comentada, relación que nos dejó una de las imágenes más impactantes y reconocidas de este film.



Fig. 112. Maureen O'Hara y J. Wayne en *The Quiet Man* (1952).

Otro nicho definitorio sería el de las “madres coraje”, magistralmente personificado por Jane Darwell (Estados Unidos, 1879-1967) en *The Grapes of Wrath* o Sara Allgood (Irlanda, 1883-1950) en *How Green Was My Valley*.



Fig. 113. Jane Darwell en *The Grapes of Wrath* (1940).



Fig. 114. Sara Allgood en *How Green Was My Valley* (1941).

Mención merece la última de todas las heroínas “fordianas”, Anne Bancroft en *7 Women*, en la cual podemos ver una perfecta síntesis entre los atributos formales del héroe masculino pero están integrados de forma tan natural que nos parecen perfectamente orgánicos en el personaje de la Dra. Cartwright.



Fig. 115. Anne Bancroft en *7 Women* (1966).

John Ford demuestra un decidido interés por los romances adultos, de entre todas las historias de amor que se sitúan en el centro de la película es la de Dallas y Ringo kid en *Stagecoach* el más juvenil de todos ellos, pero nos encontramos con dos personajes con un abundante pasado tras ellos y una clara intención de llegar al final del camino y sentarse. Los múltiples romances personificados por O'Hara y Wayne son todos de carácter adulto.



Fig. 116. Claire Trevor y John Wayne en *Stagecoach* (1939).

Los romances de perfil más juvenil se encuentran frecuentemente en la periferia del relato, como sería el caso de *3 Bad Men*, *Juest Priest* o *She Wore a Yellow Ribbon*, romances que se desarrollan bajo la supervisión del personaje protagonista.



Fig. 117. Los protagonistas principales de *Fort Apache* (1948).



Fig. 118. Joanne Dru y Harry Carey en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Fotograma extraído del film.



Fig. 119. John Agar como pretendiente de Joanne Dru en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Fotograma extraído del film

Todo lo dicho, podríamos pensar que las mujeres del cine de Ford no tienen entidad independiente; están ahí como madres, como esposas y como novias, pero siempre en función de un personaje masculino; y tendríamos razón si así pensáramos.

Pero, teniendo en cuenta la frecuencia con la que encontramos personajes “fordianos” masculinos que se pueden explicar psicológicamente en función de una mujer (viva o fallecida), el panorama se torna más complejo.



Fig. 120. John Wayne en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Podemos ver al protagonista despidiéndose de su difunta esposa.

La conversación con la amada desaparecida es un recurso emotivo frecuente en el cine de Ford, con el que dibuja a personajes maduros que se han visto marcados por su relación con una mujer.

4.5. ANÁLISIS DE OBRAS SIGNIFICATIVAS

En este apartado justificamos la obra fílmica seleccionada como referente en la filmografía de John Ford en relación a la figura del héroe y la masculinidad, por lo que el resto de las obras seleccionadas y justificadas se supeditan a esta forma estereotipada de representación.

The Searchers llega en un momento determinante para Ford. Constituye la última de sus películas de madurez y la primera de vejez. Así, es la culminación de las premoniciones que se filtran entre las imágenes de *The Grapes of Wrath*, *My Darling Clementine*, *She Wore a Yellow Ribbon*, ... A su vez, alberga en potencia el tono menos febril pero igualmente severo de *The Horse Soldiers* y *7 Women*. Comprende tal densidad de contenidos y sugerencias como para constituirse en un reflejo de todo su trabajo, bien por analogía, bien por oposición. Es culminación y confirmación de la obra de su autor e, igualmente, corrección y antítesis de la misma. Constituye, en definitiva, la más “fordiana” de todas las películas y simultáneamente una obra que sorprende en su director.

Pero para comprender el carácter paradigmática que *The Searchers* ocupa en la filmografía de su director hay que saber en qué momento se encontraba Ford cuando se enfrentó a su producción y, para ello, es necesario entender el periodo que abarca los años 1951 a 1955. En 1950 Ford había culminado una etapa intensísima. Tenemos el largo periodo inicial (1914-1938), durante el cual luchó para encontrar su voz (hallándola y dejándola ir en repetidas ocasiones), y en el que interviene en diversas funciones en cerca de ciento veinte filmes, en la mayor parte de ellos como director, con todo lo que ello implica. Tras ello y, finalmente convertido en un realizador casi infalible, su nombre aparece asociado entre 1939 y 1950 a decenas de proyectos, a lo que debemos añadir su intensa intervención en la Segunda Guerra Mundial. Por si fuera poco, dirige dieciséis largometrajes entre 1939 y 1950 (siete entre 1939 y 1941 y nueve entre 1945 y 1950), entre los cuales encontramos los títulos que le convirtieron en un referente mundial. En consecuencia, al inicio de la década de los cincuenta Ford se encuentra en una difícil tesitura, con un prestigio mundial formidable a pesar de que algunos de los últimos filmes de posguerra tardarían algún tiempo en ser considerados de la dimensión de *Stagecoach*, *The Grapes of Wrath* y *How green was my valley*. El ritmo de trabajo, por lo tanto,

ha sido agotador con momentos de gran intensidad emocional (como su experiencia bélica). A todo ello hay que añadir los vaivenes de su larga e insistente búsqueda de independencia financiera y creativa y que no ha alcanzado un éxito concluyente.

Volvamos pues al periodo de 1951 a 1955, la Segunda Guerra Mundial había sido brutal pero triunfal. Tras ello, la Guerra Fría alcanza un primer punto álgido a principios de los 50 coincidiendo con la Guerra de Corea, un conflicto oscuro e inconcluso. En estas fechas Hollywood se encontraba también sometido a fuertes cambios. El color ha pasado de ser una novedad a convertirse en la opción por defecto. Y en el 53 se inicia el uso sistemático de los formatos anchos, algo que nunca satisfizo a Ford ni a otros directores. Para Ford, el periodo se inicia con unos meses de indeciso descanso pero pronto consigue poner en marcha un proyecto largamente acariciado *The Quiet Man*, que se convirtió en un clásico inmediato contando con el favor del público; la crítica, por su parte, no tuvo reparos para reconocer su brumoso y suave encanto. Los augurios no podían ser mejores. Sin embargo, problemas con la Republic impidieron que Ford y su productora vieran una proporción sustancial de los beneficios que le correspondían. Los siguientes proyectos de Ford fueron indecisos y carecen del fuerte sentido de propósito que observamos en las películas de la etapa anterior. En las cinco películas que hay entre *The Quiet Man* y *The Searchers* solo *Mogambo* fue un éxito comercial claro. En el terreno artístico todas ellas tienen momentos de indudable interés, pero ninguna de ellas se encuentra entre los títulos más celebrados del director. Por si fuera poco, durante estos años, fallece su hermano Francis, empieza a sufrir un severo deterioro en su visión, rebasa la línea de los sesenta años y acaba peleándose a golpes con Henry Fonda, con el que no trabajaba desde el 1948, al buscar Fonda una carrera en el teatro, cosa que Ford no le perdonó.

A Ford empieza a no gustarle el mundo que le rodea. Por ello, cuando en 1945 inicia la producción de *The Searchers* lo hace con una concentración, una tensión y una seriedad que hace tiempo que no se observaban en él.

Testimonios del equipo subrayan el tono sombrío y expectante en el que se desarrolló el rodaje y el humor concentrado del director, lo cual parece confirmar la importancia que le daba a la película que estaba rodando. Lo mismo parece poder aplicarse a John Wayne, que se aisló durante la producción introduciéndose profundamente en su personaje.

En el momento del estreno fue saludada por crítica y público como un título importante, serio y de indudable calidad; pero no se convirtió en un clásico instantáneo. Aparentemente, los académicos y los espectadores de 1956 no supieron muy bien cómo reaccionar ante el tono salvaje y perturbador del *The Searchers*.

Con todo lo dicho, es fácil entender que *The Searchers* ocupa una posición de epicentro referencial de la filmografía de Ford. No es una cuestión de calidad artística, sería difícil que *The Grapes of Wrath*, *How Green Was My Valley* o *The Quiet Man* no fueran tan perfectas, misteriosas, profundas y emocionantes como el western de 1956. Comprobaremos que en este título se resume, manipula y disocia buena parte de las tipologías masculinas y heroicas que han hecho presencia hasta ese momento. Su carácter destructivo no es totalmente nuevo, pero nunca antes había aparecido con tanta fuerza; y lo que es más importante ya nunca va a dejar de estar presente en los relatos masculinos durante el resto de su carrera.

Haciendo honor a su privilegiada ubicación cronológica y al ya mencionado carácter como epicentro y referente, *The Searchers* será analizada separadamente. A consecuencia de ello, los análisis de las obras referentes que se han seleccionado se harán en relación a *The searchers*. Consigue la difícil hazaña de ser completamente “fordiana” y a la vez insólita como film de su autor.

Films seleccionados anteriores a 1956

Cuatro filmes se han seleccionado anteriores a 1956, todos ellos dicen algo fundamental sobre los hombres y los héroes “fordianos”. Todos codifican varias tipologías concretas y son determinantes en la consolidación de las personas fílmicas de los más representativos actores “fordianos”. Igualmente, presentan arquetipos y conceptos que se van a ver manipulados, subvertidos y procesados en *The Searchers*. Por último, todos han de cumplir la condición de ser fil conocidos (o no muy arcanos) y de gozar de robusta consideración crítica.

Judge Priest

Es el más remoto y menos conocido de los filmes seleccionados, pero tampoco puede decirse que sea una obra a descubrir. Es el más representativo de los tres filmes que Will Rogers interpretó a las órdenes de Ford. Y, seguramente, uno de los más duraderos de toda la filmografía del actor. Consideramos que el arquetipo que representa Rogers queda aquí completa-

mente configurado. Aunque ya había sido encarnado en la obra de Ford por el mismo Rogers anteriormente (Doctor Bull) así como por otros actores, es aquí donde ocupa en el primer plano de forma indiscutible.

Stagecoach

Dos actores encarnaron la visión de Ford del héroe y del hombre entre 1939 y 1948, Wayne y Fonda. En el caso del primero, es el clásico wéstern de 1939 su entrada en el catálogo de masculinidades “fordianas”. Lo hace de modo decisivo y a la primera. Aunque en un principio Fonda ocupó más la atención del director, este se pasó los siguientes años dándole vueltas a las posibilidades del protagonista de *Stagecoach*.

The Grapes of Wrath

Young Mr. Lincoln cumple en el caso de Fonda en mismo papel que *Stagecoach* para Wayne (se entiende que en el contexto “fordiano”, Fonda ya había llamado la atención de crítica y público antes de 1939). Pero el tercer film que hicieron juntos, *The Grapes of Wrath*, oscurece en términos relativos a sus filmes conjuntos anteriores. La figura de Fonda queda completamente establecida y, simultáneamente, el título de 1940 es una de las declaraciones definitivas sobre los límites de la masculinidad y el heroísmo.

She Wore a Yellow Ribbon

Ford en 1948, tras *Red River* de Hawks y su propia *Fort Apache*, ya se siente cómodo con Wayne y se atreve a sacarle el máximo partido. Su personaje en la segunda entrega de la trilogía de la Caballería incorpora con naturalidad la masculinidad monumental del actor con el perfil de amable patriarca que tan caro le era al director. Ecos de esta configuración se filtrarán al resto de la filmografía de Wayne, incluyendo *The Searchers*, aunque bajo una luz mucho menos amable.

Films seleccionados posteriores a 1956

Los cinco filmes seleccionados en este apartado cuentan con notable predicamento crítico y, en opinión de quien esto firma, están entre lo mejor y más fascinante de la filmografía “fordiana”. Sin embargo, tan solo *The Man Who Shot Liberty Valance* cuenta con inquebrantable soporte académico y ha calado en la consciencia pública como un clásico imperecedero. Sin embargo, lo que es más importante, todos ellos constituyen nuevas aportaciones al inventa-

rio de modelos masculinos y heroicos propios de Ford, pero lo hacen a la luz de *The Searchers*.

The Wings of Eagles

Ford ya había usado antes a John Wayne como un marido en difíciles circunstancias matrimoniales, pero es aquí cuando el director se atreve a destacar la masculinidad del personaje como germen destructor de la vida familiar.

The Last Hurrah

Aquí se da otra vuelta de tuerca a temas y modelos establecidos en *Judge Priest*, pero el título de 1934 nunca hubiera sido hecho por un realizador que ya ha dirigido *The Searchers*.

Sergeant Rutledge

A los temas de la masculinidad y el heroísmo en un contexto militar aislado añade el componente racial y es, en los últimos años de su carrera, una de las más valiosas e interesantes aportaciones al asunto que nos ocupa.

The Man Who Shot Liberty Valance

El último wéstern (con la excepción de un “cameo” en *How the West was won*) que Wayne protagonizó para Ford solo podría haber sido realizado por el director anciano y cansado posterior a 1956. Su condición de testamento firmado y su concepto central (la leyenda y la realidad que esconde) hace obligado su análisis.

7 Women

El último largometraje del director añade también la última aportación a nuestro tema. Al igual que *Sergeant Rutledge* enriquecía el panorama con el color de la piel, la película de 1966 introduce una nueva variación: una mujer como héroe (no como heroína) y el más desdeñoso retrato que el director ha dibujado sobre la condición masculina. El tono tenso y fantasmal del relato la emparenta fuertemente con *The Searchers*.

4.5.1. Modelo de análisis

En el presente apartado vamos a poner de relieve la necesidad de los ítems que componen el modelo de análisis que vamos a aplicar a las obras referenciales que hemos seleccionado y cuya inclusión hemos justificado anteriormente.

En conjunto, cada uno de los ítems que constituyen el modelo de análisis ha sido elegido para extraer conclusiones individuales para cada título, así como para permitir el rápido cotejo de aspectos fundamentales de cada obra con respecto a las demás.

En **Género**, delimitamos el contexto genérico y las convenciones dramatúrgicas de cada título seleccionado. Así podemos comprobar en qué medida el director se sirve de dichas convenciones para sus fines y hasta qué punto sus preocupaciones y motivos recurrentes se transfieren de un género a otro.

En **Palabras clave** intentamos extraer “unidades de sentido” que permitan mostrar una rápida estadística de temas recurrentes y subrayar las preocupaciones y obsesiones del director.

Las **Sinopsis** serán diseñadas de tal modo que resalten aspectos conceptuales extraíbles de la trama antes que el desarrollo puramente argumental.

Nivel espacio-temporal (contexto social e influencia sobre el film).

Posicionamiento del director y Trayectoria temática del director, conjuntamente revelan persistencias temáticas de cada título con respecto a los que le preceden, hayan sido incluidos en este análisis o no.

En **Masculinidad** (representación y tratamiento) destacamos: por un lado, los aspectos más determinantes en la perspectiva global que sobre el tema arroja Ford; adicionalmente, cómo ha sido configurado a tal efecto el personaje y cómo se aprovecha las características fílmicas del actor.

En lo que respecta a **Héroe** (tipología y actuación), fijamos la convergencia o divergencia del perfil masculino con la figura heroica en función de las marcas y acciones que le confieren su categoría de héroe.

En cuanto a **Nivel contextual y referencial** (espacio representado y al que referencia), trazamos un marco, tanto diegético como extradiegético, que nos permita dar contexto a todo

lo anteriormente comentado y añadir información adicional.

Valoración global de la obra, es una estimación sobre el modo en que Ford integra, temática y formalmente, los aspectos que hemos analizado previamente.

Modelo de análisis fílmico

- 1.- Autor
2. - Título
- 3.- Género
- 4.- Palabras clave
- 5.- Sinopsis
- 6.- Nivel espacio-temporal (contexto social e influencia sobre el film)
- 7.- Posicionamiento del director
- 8.- Trayectoria temática del director
- 9.- Masculinidad (representación y tratamiento)
- 10.- Héroe (tipología y actuación)
- 11.- Nivel contextual y referencial (espacio representado y al que referencia)
- 12.- Valoración global

4.5.2. Obra filmica referencial: *The Searchers* (Centauros del desierto, 1956)

The Searchers ha sido objeto de una atención ensayística torrencial. Y lo que es más notable, esa atención se mantiene hoy en día. La mayor parte de los filmes que pueblan el panteón de los clásicos lo hacen con un carácter cercano a lo museístico, y esto no es así por su incapacidad para seguir cautivando la imaginación de los estudiosos contemporáneos (lo cual inhabilitaría a esos títulos como clásicos), sino por la dificultad de esos mismos estudiosos, como reflejo de los vicios sociales del momento, para mantener su atención en todo aquello que no ofrezca el brillo de lo reciente. No dudamos que *The Searchers* también será víctima de un destino similar, pero por el momento, la producción tanto en artículos como en monografías, sigue creciendo.

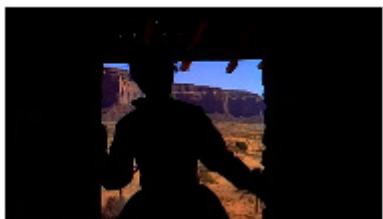
La historia

00:00:00 Sobre un fondo que representa una pared de ladrillos, se suceden los créditos. El fondo musical es una canción titulada *The Searchers* (Los buscadores) que reza así: “¿Qué impulsa a un hombre a errar? ¿Qué impulsa a un hombre a vagar? ¿Qué impulsa a un hombre a abandonar cama y mesa y a dar la espalda al hogar? Cabalga sin rumbo...”

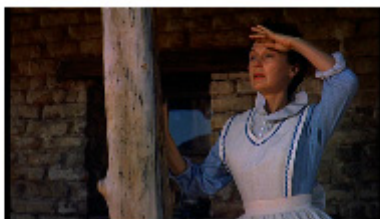


00:01:26 Tejas, 1868, una puerta se abre permitiendo ver el exterior. En una granja en mitad del desierto, una mujer sale al sol abrasador de la mañana, algo ha captado su atención: un jinete que se acerca parsimonioso. El perro de la casa ladra al extraño. El resto de los habitantes, su marido, una joven, un adolescente y una niña, se unen a ella. El jinete descabalgua y la joven le dice a su hermano menor, alborozada: “Es el tío Ethan”.

Los dos hombres, hermanos, se saludan sobriamente, los sobrinos se agolpan a su alrededor, entre respetuosos y expectantes, la cuñada le da la bienvenida con cierto aire de turbación y, todos juntos, pasan al interior.



00:01:35



00:01:54



00:02:02



00:02:29



00:02:45



00:02:53

Una vez dentro, Ethan alza en brazos a la hija menor, Debbie (Deborah), a quien en un principio confunde con su hermana mayor, Lucy. El resto de la familia son: Aaron, el hermano de Ethan; Martha, la mujer de Aaron; y su otro sobrino, Ben, de edad intermedia entre sus dos hermanas.



00:03:58



00:03:39



00:03:56

Se suceden los saludos calurosos. Ethan, que como ya creímos ver en la secuencia anterior viste un ajado y casi irreconocible uniforme de la Confederación, regala a su sobrino su sable de oficial. Martha, después de instar a sus hijos a que se preparen para la cena, le recoge su capote sudista afectuosamente y él la sigue con la mirada, gesto que Aaron interrumpe con un nuevo saludo.

00:04:21 Un asilvestrado y joven jinete desciende apresuradamente de un caballo sin ensillar y entra impetuosamente en casa de los Edwards. Sin embargo, frena su empuje al ver que la familia ya esta cenando y que con ellos está sentado Ethan. Martin Pawley, tal es su nombre, lo saluda respetuosamente como “tío Ethan”, pero este no demuestra ningún aprecio

por el joven. Martin lo percibe inmediatamente y se disculpa ante Martha por llegar tarde (a quién llama tía Martha), sentándose a cenar. Ethan le recrimina su aspecto comentándole despreciativamente que alguien podría tomarle por un mestizo, a lo cual responde, en un tímido contraataque, que solo tiene un octavo de sangre Cherokee, el resto es galés e inglesa.

Aaron intenta romper el hielo recordándole (e informándonos a nosotros) que fue precisamente Ethan quien le encontró de niño después de que su familia fuera masacrada, presumiblemente por los indios, aunque eso es algo que no se nos precisa de momento. Desde entonces, ha vivido con los Edwards, como un hijo más. Ethan le quita importancia al asunto, obviamente molesto con el vínculo que su antigua hazaña establece entre él y Martin.



00:04:24



00:04:40



00:05:19

00:05:37 Ya ha anochecido por completo. Martin lleva un tiempo sentado en el porche, solo y con ánimo triste. Entra para acostarse, se despide de todos y conmina a Ben a retirarse también, dado lo avanzado de la hora. Este pregunta a Ethan cuándo le contará alguna historia de la guerra, a lo cual su padre le replica que la guerra acabó hace tres años, entonces Ben inquiere a su tío: “¿y por que no has vuelto a casa hasta ahora?”, antes de que Ethan se vea obligado a contestar Martha corta con ello mandando a sus hijos a dormir. No obstante, Debbie aún tiene tiempo para preguntar a su tío si no le ha traído nada, este improvisa y le regala una condecoración en la cual se reconocen los colores de la bandera mejicana.



00:05:37



00:06:44



00:06:56

Una vez a solas, los adultos hablan sobre la dureza de la tierra y sobre como algunos de los granjeros vecinos han abandonado toda esperanza, así como sus granjas, volviendo a la recogida del algodón (a algún estado del Sur, podemos suponer). Aaron comenta: “Sin Martha..., ella no dejaría a un hombre darse por vencido. Ethan, antes de la guerra noté que tú también querías abandonar. ¿Por qué aguantaste tanto tiempo?”.

Mientras Martha lo observa nerviosa, el interpelado intenta desviar la atención dándose por ofendido: “¿Quieres que me vaya ahora?”. Escandalizado, Aaron lo niega: “Eres mi hermano, puedes estar aquí todo el tiempo que quieras”. Aún así, Ethan insiste en pagar su estancia, el pago incluye dólares “yanquis” sospechosamente recién acuñados.

Antes de acostarse, Ethan sale a sentarse solo al porche, igual que Martin un poco antes. Desde su posición puede ver como su hermano y su cuñada entran en el dormitorio, cerrando la puerta del cuarto tras de ellos.



00:08:36



00:08:46

00:08:47 Un nuevo día. Una media docena de jinetes se dirige hacia la granja de los Edwards. Van comandados por el reverendo Samuel Clayton que, además, es el capitán de los Rangers de Tejas en la zona. El grupo incluye a los vecinos Lars Jorgensen y su hijo Brad, que galantea exitosamente a Lucy, así como a Charlie McCorry, un joven ranger, y Mose Harper, un vagabundo que cumple las funciones de chiflado local.

Mientras son invitados a desayunar, explican que el ganado de los Jorgensen ha sido robado. Por lo tanto, reclutan temporalmente a Aaron y a Martin como rangers voluntarios para que ayuden en la recuperación del ganado y la captura de los cuatreros, aunque el viejo Mose insiste en que han sido indios. Ethan aparece y cruza unos mordaces saludos de bienvenida con Clayton, del tipo “el hijo pródigo” o “no te vi en la rendición”. Acto seguido, Ethan insta a su hermano a que se quede, yendo él en su lugar, para ello aduce que Mose podría tener razón

respecto a los indios y que por lo tanto es mejor que Aaron no se aleje. El reverendo intenta tomar juramento al nuevo voluntario, pero este le contesta que no sería legal, a lo que Clayton le pregunta si es buscado por algún crimen. Nerviosa por el derrotero que toma la conversación, Martha interrumpe con un “más café”. Retomando el asunto, Ethan contesta a Clayton que “un hombre solo puede hacer un juramento en su vida, y yo juré por los Estados Confederados de América.”



00:08:50



00:12:04



00:12:28

Al acabar su desayuno, el capitán-reverendo observa discretamente como Martha saca cariñosamente el capote de su cuñado para dárselo a este. Poco después la partida inicia la marcha, y Martha y Debbie ven como esta se aleja en el horizonte.



00:12:50



00:13:05



00:13:44

00:13:45 Por el camino, Ethan conmina malhumoradamente a Martin para que no le llame “tío” nunca más, solo por su nombre. Entonces encuentran muertas las reses de los Jorgensen, atravesadas por lanzas comanches. La intención se hace evidente, alejarlos de las granjas para poder asaltarlas con mayor facilidad, “una incursión para asesinar” dice Ethan. Puesto que la granja de los Jorgensen es la más cercana, el núcleo del grupo se dirige primero a esta. Martin Ethan y Mose acudirán a la de los Edwards. El primero sale de inmediato, desoyendo los consejos del segundo, que le insta a descansar el caballo. Ethan, mientras refresca a su montura, observa angustiado el horizonte.



00:15:06



00:16:11

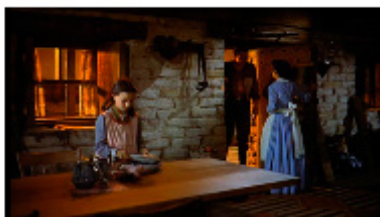


00:16:39

00:16:43 En la granja, en un ominoso y rojizo atardecer, Aaron y su mujer perciben señales que les llenan de inquietud. Martha insiste en cenar con las luces apagadas. Ben se contagia pronto del humor de sus padres y le comenta a su madre que “ojalá el tío Ethan estuviera aquí”. Lucy enciende un quinqué y ante la brusca reacción de su madre al apagarlo, comprende súbitamente la situación y Martha tiene que abofetearla para frenar el ataque de histeria. La única que permanece ajena es Debbie, a la que sus padres mandan esconderse “donde está la abuela”, como si jugase al escondite. Una vez en el pequeño cementerio familiar, una sombra se proyecta sobre ella, es un guerrero indio, que acto seguido toca un cuerno, dando la señal de ataque.



00:16:58



00:17:18



00:18:08



00:18:43

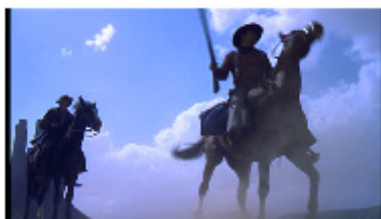


00:20:02



00:20:11

00:20.15 En efecto, el caballo de Martin ha reventado y pronto es rebasado por Ethan y Mose. Cuando llegan, el espectáculo es indescriptible: la granja incendiada y ni un alma vi-
viente a la vista. Encuentra la ropa de Martha en el exterior de un cobertizo, y cuando entra se
derrumba. Acto seguido tiene que golpear a un desconsolado Martin, para evitar que entre en
el cobertizo. No hay supervivientes, y tanto Lucy como Debbie han desaparecido. Encuentran
la muñeca de esta en el cementerio.



00:20:59



00:21:05



00:21:27



00:21:26



00:22:06



00:22:31

00:22:39 El sepelio de los Edwards, oficiado por Clayton. Ethan está impaciente por salir en pos de sus sobrinas y acaba abruptamente con el entierro. Mrs Jorgensen intenta vencerle de que no permita que los chicos (Martin y Brad, su hijo y novio de Lucy) malgasten su vida buscando venganza. Después de que Martin se despide de Laurie, hermana de Brad, el grupo de búsqueda sale sin demora.



00:23:07



00:23:40



00:24:30

00:24:08 El grupo encuentra el cadáver de un viejo comanche enterrado bajo una piedra. Uno de los miembros de la batida comenta nervioso que si los indios a los que persiguen no se toman la molestia de esconder a sus muertos, es que no temen que les encuentren. Brad arroja una piedra contra el muerto, a lo que Ethan responde “acaba el trabajo, muchacho”, descerrajándole dos tiros al indio muerto. “¿Qué has conseguido con eso?” le increpa Clayton. “Según tus creencias, nada. Pero según las de los comanches, sin ojos no entrará en la Tierra de los Espíritus. Debe vagar eternamente entre los vientos”. Martin mira preocupado a su tío.



00:24:55



00:25:59



00:25:39

Finalmente encuentran el campamento comanche y después de una disputa sobre la táctica a seguir y sobre quién manda el grupo, Clayton o Edwards, deciden atacar sigilosamente a los indios al amparo de la oscuridad, pero no logran sorprenderlos. A la mañana siguiente, caen en una emboscada, y con solo un herido, consiguen parapetarse tras un río, desde donde causan graves bajas a los atacantes. Martin, consternado, mata por primera vez a un ser humano. En la escaramuza, Ethan tiene oportunidad de identificar al líder del grupo enemigo, para nosotros, el mismo que sorprendió a Debbie en el cementerio. A su vez, el jefe indio también puede identificar a Ethan como el más peligroso de sus perseguidores. Este insiste en seguir disparándoles mientras se retiran, y Clayton le frena, pidiéndole que les deje recoger a sus muertos y heridos, lo que enfurece al primero. Esto provoca una crisis de mando definitiva, disolviendo el grupo. Puesto que este es demasiado numeroso para pasar desapercibido, pero demasiado escaso para ser una fuerza persuasiva, la mayor parte de los perseguidores vuelven con los heridos, mientras que Ethan, Martin y Brad siguen con la misión.



00:29:31



00:29:43



00:32:53

0:35.51 Los tres expedicionarios, mientras caminan para que descansen sus agotadas monturas, comentan sobre los infatigables comanches. “Tendrán que parar, si son humanos tendrán que parar” se queja el joven Jorgensen. Ethan le da una pequeña lección sobre lo que hace que un indio siempre pueda recorrer un trecho más que un blanco. Especulan también sobre la suerte que hayan podido correr las dos cautivas, esto último irrita a Brad, que se encara con el realista Ethan.

Poco después, Martin encuentra que el rastro se bifurca, separándose cuatro jinetes del grupo principal. Ethan, con rostro preocupado, les hace seguir la pista principal, mientras él va a investigar el rastro divergente.

Al reunirse, Ethan vuelve evidentemente alterado, pero intentando controlarse. El rastro secundario vuelve a reunirse con el principal, pero no es capaz de dar una explicación satisfactoria a ello. Sus dos jóvenes compañeros se preocupan por su estado de ánimo, pero dan por bueno lo que el más veterano les dice. Aún así, Martin le hace notar que ya no lleva su capote: “¿Acaso lo ha perdido?”. “Seguramente, pero no voy a volver a por él”



00:36:13



00:37:43



00:37:55

00:38:38 Continúan con la persecución y, ya de noche, acampan cerca del lugar donde los indios hacen lo mismo. Brad vuelve excitadísimo de un reconocimiento, ¡ha localizado a Lucy!. No ha visto a Debbie, pero sobre Lucy no hay dudas, estaba en el campamento indio y llevaba el vestido con el que desapareció. Ethan no ve más remedio que apagar las alegrías de Brad. Lo que ha visto no es más que una india con el vestido de Lucy.

A Lucy la encontró al seguir el rastro que se separaba. La envolvió en su capote y “la enterré con mis propias manos”. Pensó que era mejor mantenerlos en la ignorancia. Brad no sabe cómo reaccionar, entre sollozos y titubeos intenta que Ethan se lo diga con todas las palabras. El interpelado explota: “¿Qué quieres? ¿Qué te haga un dibujo? ¡Por mucho que vivas, no vuelvas a preguntármelo!”.

Acto seguido, el joven Jorgensen monta y se lanza enloquecido sobre el campamento. Martin intenta impedirselo, saliendo en pos de él. Ethan lo evita, y ambos se ven obligados a oír impotentes, en la distancia, los disparos que delatan el previsible desenlace de la carga suicida.



00:39:43



00:40:08



00:40:20

00:40:40 La búsqueda continúa, pero pasan las estaciones y el marco geográfico se hace más extenso. Es invierno, nieva y están muy lejos de donde comenzaron. Martin reconoce que han perdido la pista y que han sido vencidos. Ethan contesta: “No. Que regresemos no significa nada, no a largo plazo. Si está viva, estará a salvo. Durante un tiempo la mantendrán y la criarán como una de ellos hasta que tenga la edad de...”. Martin le pregunta si cree que aún tienen una oportunidad de encontrarla. Su compañero le explica: “Un indio persigue algo hasta que considera que ya la ha perseguido bastante. Entonces cesa. Igual que cuando huye. No comprenden que hay cosas que no se rinden nunca. Así que los encontraremos, te lo prometo. Los encontraremos, tan seguro como que la tierra da vueltas”.



00:40:48



00:40:58



00:41:56

00:42:07 Verano. La granja de los Jorgensen, muy parecida a la de los Edwards. En un momento muy parecido a la que da inicio a la película, llegan Ethan y Martin, han pasado dos años. El entusiasmo de Laurie, la hermana del difunto Brad, al ver a Martin es evidente. Ethan pregunta a Lars Jorgensen si recibió la carta que le escribió sobre su hijo Brad. “Sí, hace un año, por estas fechas. Oh, Ethan, esta tierra”. Las preguntas sobre Debbie solo pueden ser contestadas con una negación.

Por otro lado el galante acoso de Laurie hacia Martin es respondido con azoramiento y torpe dignidad masculina, pero afirmativamente. En el porche, Ethan relata a Lars con más detalle las incidencias del año de búsqueda. Se une la señora Jorgensen y Ethan se disculpa

sentidamente por no haber sabido proteger a su hijo. El señor Jorgensen repite que fue esta tierra lo que le mató. Su esposa replica “Algún día, esta tierra será un lugar donde se podrá vivir. Quizás necesite nuestros huesos bajo tierra para que llegue ese día, pero llegará. A dormir”. Mientras ella se retira, su marido le comenta a Ethan que su mujer fue maestra de escuela.



00:42:35



00:43:41



00:45:41

Una vez en el interior, mientras Laurie comenta que las ropas de su hermano muerto podrían sentarle bien a Martin, el señor Jorgensen recuerda que en el invierno llegó una carta para Ethan. La carta, de un comerciante llamado Futterman, indica que este compró a un indio un vestido de niña, y reclama la recompensa que hay por la información. La señora Jorgensen identifica el retal que acompaña la carta como parte de un vestido de Debbie.

Cuando Ethan se reúne con Martin en el dormitorio que les han reservado, le comenta a este que va a reunir su ganado con el de los Jorgensen, y que a él y a su mujer les parece bien que Martin se quede con ellos para ganarse la vida. Él piensa salir mañana para continuar la búsqueda. El joven replica que, primero, es el ganado de Debbie y, segundo, que no piensa quedarse, él también comenzó la búsqueda y piensa continuar. “¿Por qué?”, inquiriere el veterano. Martin contesta “¿Por qué? Porque es mi...” Ethan interrumpe “No es nada tuyo. No es tu pariente”.

00:49:07 A la mañana siguiente Martin, después de terminar de formalizar su noviazgo con Laurie, descubre que Ethan ya ha partido. Laurie intenta, como es lógico, impedir que su novio le siga. Pero este alberga inquietudes sobre la cordura y las auténticas intenciones de Ethan. Puesto que Martin no tiene parientes ni dinero, como ya le indicó su compañero en la secuencia anterior, Laurie le da lo necesario para alcanzar a Ethan, incluido un caballo, pero antes le advierte que ella no le va a esperar: “¿Te he esperado en este lugar desolado, no tengo madera de solterona!”.



00:49:33



00:51:22



00:51:53

00:51:57 El puesto de Futterman, el comerciante. Este resulta ser un individuo de dudosa catadura. Martin identifica positivamente el vestido de Debbie. El anfitrión les indica que un indio lo trajo el verano anterior, comentando que era de una niña blanca cautiva de la tribu de un tal jefe Scar, los comanches Nawyecki. Estos nombres no le suenan a nadie, ni siquiera a Ethan. Futterman quiere su recompensa, pero hasta que la información no resulte cierta, solo le pagan por el vestido y su tiempo.



00:52:23



00:52:46

00:53:33 Los dos buscadores han acampado para pasar la noche, hablan sobre la información que han recibido, Ethan dice que en comanche, Nawyecki significa algo así como “dar vueltas”, por lo tanto, no es extraño que no los hayan encontrado. Se muestra muy amable con Martin, que se escama ante tanta atención. En realidad, Ethan está usando a Martin como cebo, sospechando que Futterman y sus secuaces intentarán emboscarlos mientras duermen. Sus presagios se cumplen y la táctica funciona, los asaltantes disparan sobre el falso lecho de Ethan, que en realidad se encuentra oculto. Y este los abate a todos rápidamente, a dos de ellos por la espalda mientras huyen. Después recupera su dinero, mientras Martin expresa su indignación por el papel que le ha hecho jugar.

00:56:52 Ha pasado bastante tiempo, Charlie McCorry, uno de los rangers de Clayton, visita la granja de los Jorgensen. Trae una carta de Martin para Laurie y, por su atuendo, también viene a cortejarla a ella. En la carta, Martin relata los acontecimientos de los últimos meses.

Para empezar, por un error de interpretación cultural, Martin se encuentra con una esposa india. A pesar del malentendido, la india, a la que llamarán Mira, les pondrá sobre la pista de Scar antes de huir con los suyos.



00:58:13



01:03:59



01:05:19

Más adelante Ethan, en un arrebato de furia, masacrará una manada de bisontes, con el argumento de que al menos no servirán de alimento a los indios. Con esto, Martin ve como aumentan sus temores respecto a su compañero, temores que irán a más al ver la perturbadora mirada de Ethan, al encontrarse este con unas cautivas blancas rescatadas vivas por el ejército en una sanguinaria incursión a un poblado indio, entre cuyos restos los dos protagonistas solo encontrarán mujeres y niños indios muertos, incluyendo a Mira. Las cautivas “rescatadas” ya son totalmente comanches.



01:07:04



01:07:28



01:08:46



01:11:53



01:12:29



01:14:37

Laurie, después de leer la carta, e indignada por el tono en exceso formal de su novio, comienza a ver con agrado los galanteos de McCorry.

01:14:19 Trascurre el tiempo y, en México, ambos encuentran al errabundo Mose Harper. Este les comunica que ha encontrado a un hombre que sabe de Scar. Mose no quiere recompensa, solo una mecedora, objeto que simboliza sus ansias de acabar con una vida errante. El hombre en cuestión es un cacique mejicano que mantiene buenas relaciones con los comanches. Una vez acordada su recompensa, les guía al campamento de Scar.

Por fin los dos oponentes se encuentran de frente. Ethan, viendo la tremenda cicatriz que cruza el rostro del jefe indio, le comenta que ya ve de donde sale su nombre, esto parece afectar a Scar (Cicatriz). Scar, por hospitalidad comanche, acoge a sus enemigos temporalmente, mientras parlamentan en su tienda. Ambos se reconocen como rivales de idéntica talla, de hecho cada uno de ellos chapurrea la lengua del otro.



01:19:19



01:19:22



01:19:40

Sin embargo, la entrevista se desarrolla entre evasivas y bravatas. Scar les cuenta como en venganza por la muerte de sus hijos, en manos de los blancos, él ha cortado tantas cabelleras blancas como ha podido. Indica a una de sus esposas que les enseñe la colección de cabelleras. La elegida resulta ser Debbie, seguramente con toda intención por parte de su esposo, para observar la reacción de sus huéspedes, o para forzar una reacción por parte de ellos. Debbie no parece reconocerlos, y ellos dominan su emoción. Scar, sin decir palabra, les muestra la medalla que su enemigo regaló a la cautiva. Con la excusa de que no han venido a admirar sus trofeos, se van mientras pueden, habiendo antes acordado otra reunión para el día siguiente.



01:21:31



01:21:32



01:21:52

01.21.59 En su campamento, a cierta distancia del enclave de Scar, Martin y Ethan discuten sus siguientes pasos. En ese momento aparece Debbie. Martin corre hacia ella y esta les implora que se vayan, en comanche. Él le habla de lo unidos que estaban cuando era una niña, pensando que ella no les recuerda: “Soy Martin, tu hermano”. Por supuesto que se acuerda, su inglés todavía es fluido: “Sí, recuerdo. Para siempre. Al principio rezaba para que vinieras a llevarme a casa. Pero no viniste.” “Ahora he venido”, contesta él. “Este es mi pueblo. Vete, por favor.” repite ella en inglés y comanche. Esto desencadena la respuesta de Ethan, que se ha mantenido a un lado, expectante. Ahora, habiendo oído lo que esperaba oír, desenfunda y advierte a Martin que se aparte, apuntando a la renegada. El joven se interpone, y la situación es resuelta con una flecha lanzada por un indio apostado, que alcanza a Ethan. Debbie desaparece y los dos blancos consiguen escapar, parapetarse y rechazar a Scar y sus guerreros.



01:23:16



01:24:03



01:24:21

01:25:55 Ethan tiene el brazo en cabestrillo, no es grave pero descansan después de la refriega. El herido le entrega un documento a Martin, es su testamento. En el declara que, no teniendo ningún pariente consanguíneo vivo, lega a Martin Pawley todos sus bienes. Este le pregunta indignado sobre el significado de “ningún pariente”, ¿qué pasa con Debbie? “Ya no lo es”, contesta. Martin le arroja el legajo a la cara, “¡No quiero nada tuyo! Y no pienses que voy a olvidar que ibas a matarla tú mismo. ¿Qué clase de hombre eres?”. La respuesta de Ethan es clara: “Ha estado viviendo con un indio” . Martin le interrumpe empuñando su cuchillo, pero no es el tipo de hombre que mata a alguien sin más.



01:25:52



01:28:12

01:28:27 En la granja de los Jorgensen todo está a punto para el enlace entre Laurie y Charlie McCorrick. Pero Martin y Ethan llegan antes de que este se celebre. Se desarrolla una ridícula pelea entre los dos pretendientes y el compromiso se rompe.



01:29:09



01:35:54



01:37:03

Sam Clayton que se encuentra allí en calidad de reverendo, oficiando la interrumpida boda, comunica a Ethan que ha sido acusado de la muerte de Futterman y sus esbirros y que, por lo tanto, le tendrá que entregar su arma. Este se la da de buen grado, pero en ese momento llega un joven oficial del ejército. Viene a pedir a Clayton que aporte sus Rangers para una acción de castigo que el regimiento al que pertenece va a efectuar al día siguiente, contra unos comanches que se encuentran acampados por la zona. La mención de Scar por el teniente hace saltar a Ethan. La información ha llegado al oficial gracias a un maltrecho prisionero de los indios que consiguió escapar y ser recogido por una patrulla. No es otro que Mose Harper, el cual, después del anterior choque con Scar, decidió seguirlos a distancia, siendo capturado. Después de todos estos años, los comanches nawyecky vuelven a la zona en la que arrasaron el rancho de los Edwards, ocasión que Mose aprovecha para evadirse y avisar de la presencia de sus captores. Como es lógico, no accede a dar el emplazamiento exacto del campamento indio hasta que no consigue su tan ansiada mecedora.

Clayton decide atacar al amanecer y, puesto que las tropas del oficial no estarán listas para ese momento, él y sus Rangers, incluyendo a Ethan y Martin, realizarán la operación sin esperar al ejército.

Antes de salir, Martin va a despedirse de Laurie. Pero esta no acepta que él se vaya otra vez. Subraya que Debbie ya es una mujer, ya es demasiado tarde. Él insiste en que tiene que traerla a casa. “¿Traer qué?”-le espeta ella-“¿Un despojo de los sementales comanches? ¿Sabes lo que Ethan hará si tiene la ocasión? Le meterá una bala en la cabeza. Y eso es lo que Martha hubiera querido.” “No si yo estoy vivo” responde él yéndose.



01:38:51



01:41:09



01:43:17

01:43:33 Las inmediaciones del campamento de Scar. Se ultiman los detalles del ataque. Pero Martin afirma que en un ataque frontal, Scar mataría a Debbie. Ethan responde que ya cuenta con ello, “vivir con los comanches no es estar viva”. Clayton le apoya con otro argumento: aquí hay más cosas en juego que la vida de su hermana. No obstante, al final acepta que Martin se infiltre y saque a Debbie antes del asalto, pero si las cosa se complican, cargarán.



01:43:45

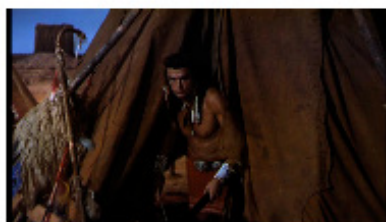


01:44:23



01:46:04

Martin, camuflado, consigue entrar en la tienda en la que duerme Debbie, la despierta y se disponen a salir, pero son sorprendidos por Scar y Martin se ve obligado a matarlo. Al oír los disparos, el grupo comienza el ataque. El combate se resuelve de modo muy desfavorable



01:46:49



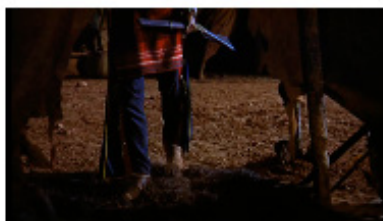
01:49:00



01:49:11



01:49:20



01:49:23



01:49:28

para los comanches. Martin y Debbie aprovechan la confusión para escabullirse.

Ethan entra en la tienda buscando a su sobrina, pero solo encuentra el cadáver de Scar, ocasión que aprovecha para arrancarle la cabellera.



01:49:44



01:50:02



01:50:20



01:50:41



01:50:46



01:50:54



01:51:03



01:51:22



01:51:29

Al salir localiza a los dos fugitivos, derriba al joven y consigue acorralar a la aterrada muchacha. Cuando por fin la alcanza, la alza y, tras contemplarla, la tranquiliza: “Vamos a casa, Debbie.”

01:52:04 En la granja de los Jorgensen, Laurie corre a reunirse con Martin, y una desorientada Debbie es recibida por la señora Jorgensen cómo si fuera su propia hija.



01:52:18



01:52:30



01:53:08

Volvemos a oír la canción del comienzo, pero unos versos distintos: “Un hombre buscará en su corazón un camino. Su paz mental sabe que encontrará. Pero, ¿dónde Señor? Cabalga sin rumbo...”. Una vez han entrado todos, Ethan se queda fuera, se da media vuelta y la puerta se cierra, dejando la pantalla en negro.



La producción

Teniendo en cuenta los límites que hemos establecido para estas páginas, entrar en las incidencias que condujeron a la realización de *The Searchers* no parece una prioridad. No obstante, sí puede resultar clarificador comentar un aspecto concreto de la producción.

Lo más ilustrativo al respecto es el proceso que lleva de la novela original al argumento definitivo que nos ofrece la película tal y como la conocemos. La novela *The Searchers*, de Alan LeMay, fue publicada en 1954, y Merian C. Cooper, el socio de Ford en Argosy Pictures, adquirió los derechos de inmediato, considerándola adecuada para su compañero.

Alan LeMay, que tenía cierta experiencia cinematográfica como guionista, productor y, en una ocasión, como director, era básicamente reputado, desde mediados de la década de los veinte, como autor de relatos del Oeste.

A pesar de su bagaje en Hollywood, la contribución de LeMay a la adaptación de su novela se limitó a ceder el texto original, puesto que fueron Ford y Frank S. Nugent (el guionista recurrente de Ford desde hacía casi una década) los que se encargaron de realizar la adaptación desde el principio. Estos alteraron a voluntad personajes, incidencias y significados, pero esto no debe hacernos minusvalorar el grado de paternidad de LeMay. Cualquier película es un trabajo en equipo, y en *The Searchers* hay muchas e importantísimas contribuciones, lo cual no impide que debamos considerarla como una obra específicamente “fordiana”, y eso sin tener que echar mano a la “politique des auteurs”.

Hecha esta pequeña aclaración, conviene subrayar que la línea argumental ya está en la novela, al igual que la descripción de Ethan (Amos originalmente) como un racista obsesionado por la contaminación sexual de su sobrina. Pero más significativas son algunas de las diferencias. Entre las más notables está el final, totalmente distinto: Amos, en un momento de vacilación, muere a manos de una joven india a la que confunde con Debbie. Esta huye al desierto durante el ataque, donde es alcanzada por Martin y, en virtud de un apenas sugerido amor infantil, acaban haciendo el amor.

Y hablando de Martin y Debbie, indicar que originalmente el primero no tenía sangre india en sus venas, mientras que ella realmente no llegaba en ningún momento a mantener contacto sexual ni con Scar, ni con ningún miembro de su grupo, viéndose relegada a una condición marginal en la sociedad comanche, dado su condición de india de adopción.

Nugent y Ford eran conscientes del valor de lo que dejaban atrás y de las innovaciones que introducían en la historia. Y aunque no parece adecuado juzgar la talla artística de una obra acudiendo a elementos ajenos a la misma, sí es perfectamente admisible recurrir a ello para la comprensión de dicha obra y de las intenciones de sus autores.

Conocer algunos detalles de las versiones intermedias del guión puede ser ilustrativo. El más destacable, en una versión casi definitiva pero que sufrió cambios a última hora, se encuentra al final: cuando Martin encuentra a Debbie previamente al asalto, esta se resiste a ser rescatada y, cuando es acorralada por Ethan, este saca su revolver, la encañona y, finalmente enfunda el arma mientras comenta: “realmente te pareces a tu madre”, explicitando algo que solo intuimos en el filme y dando una razón más evidente a su cambio de intenciones.

Los ecos de una obra

La cuestión del protagonista

Los aspectos de la película que han centrado la atención de la crítica son amplísimos, pero hay algunos que aparecen con una insistencia sorprendente. Quizá el más notable de ellos es el propio protagonista, Ethan Edwards. Con excesiva frecuencia se insiste en tratar a este film como si se tratara fundamentalmente de un retrato psicológico. Se trata de una opción seductora, dada la potencia que adquiere el personaje de Wayne desde el comienzo mismo de la

cinta. De hecho no hay ningún personaje, con la posible salvedad de Martin Pawley, que esté dibujado con un trazo tan poderoso y a la vez tan complejo.

Hasta tal punto ha calado este planteamiento que incluso los pocos detractores del filme se basan en ello para fundamentar sus ataques. Por ejemplo, de entre los más notables enemigos de este título, Lindsay Anderson funda buena parte de su rechazo por el filme en la construcción del personaje. Anderson (1981), uno de los más leídos analistas y casi siempre un exegeta de la obra “fordiana”, es uno de los pocos que valora severamente el título que nos ocupa:

“*The Searchers* es una obra que impresiona, el trabajo de un gran director; pero no es una de las obras maestras de John Ford”. “Su protagonista, Ethan Edwards es un neurótico sin paliativos (...) ¿Qué puede hacer Ford, de entre todos los cineastas, con un héroe semejante”.

Esto parece el reproche de un aficionado que se siente defraudado cuando su artista predilecto se decide a cambiar el estilo que le ha granjeado la admiración de dicho aficionado. Además, nos obliga a plantearnos si Anderson ha entendido bien a Ford, puesto que *The Searchers*, a pesar de su singularidad, no es una obra aislada en la filmografía de su director, que tantas alegrías había proporcionado hasta ese momento al crítico y cineasta británico. Anderson expone otras objeciones a *The Searchers*, incluyendo falta de espontaneidad, pero la crítica sobre lo inadecuación del protagonista a la personalidad artística de Ford nos da una clara pista de hasta que punto se ha tendido a concentrar la atención en el héroe de *The Searchers* a la hora de analizarla. No obstante, dejémoslo aquí por el momento, puesto que ya volveremos más adelante sobre la cuestión del auténtico protagonista.

¿Épica?

Si no es un retrato psicológico, ¿qué es? Sobre todo, es un relato épico sobre las relaciones sociales en un mundo fronterizo. ¿Por qué épico? En primer lugar, en ningún momento intenta ser un relato analítico sobre ese tema. Aunque esté trufado de detalles realistas que hacen que la película sea extremadamente física, no hay intento alguno de servir como narración realista y descriptiva de la vida en Tejas en 1868. Sin embargo, sí que hay toda una serie de cuestiones de fondo que se proyectan sobre la pantalla del mito. De ahí su carácter épico.

No es una película que muestre sus contenidos con claridad, ni con coherencia. En ese sentido, no intenta ser ejemplar ni científica en su acercamiento al tema, porque, de hecho, no hay tema propiamente dicho, al menos no uno que se sitúe por encima de la película y se pueda resumir en una frase. No estudia los aspectos sociológicos del asunto, tampoco se centra en la entraña psicológica, hace las dos cosas y ninguna, pero agota su propio terreno. En realidad, cualquier obra de arte genera su propio género y sus propias reglas dentro del mismo, pero esta película resulta muy persuasiva, parece remitir directamente al mundo real.

Personajes complementarios. Roles múltiples

La misma falta de claridad sobre el tema puede apreciarse en el dibujo esencial de los personajes. Ello puede obedecer a que tanto estos como las situaciones pueden adoptar varias funciones. Scar funciona simultáneamente como opuesto y como equivalente de Ethan. No es un excluido dentro de su comunidad, como Ethan. Dirige a su grupo y este lo reconoce como líder. Sin embargo, y esto es algo que no es evidente en el filme, pero que está sobreentendido, su grupo, los comanches nawyeckis, no parece muy integrado dentro de la comunidad comanche: quizás operando grupalmente como un reflejo de la marginalidad de su enemigo y futura némesis, Ethan. Así pues, Scar y su tribu funcionan como opuesto y a la vez como analogía de la sociedad blanca que, aunque advenediza en el desierto, lleva una existencia tan precaria como la de los comanches. Son el otro, pero como cierta tradición humanista señala, no se diferencian en nada de nosotros.

Las contradicciones con respecto al papel dramático y simbólico de los comanches nawyeckis no acaban ahí. Por un lado funcionan como reflejo de esa sociedad blanca en lo que respecta al retrato épico de una vida precaria en un entorno extremo. Y, a su vez, vuelven a establecer una relación de oposición con los colonos: el nomadismo de los primeros contra el sedentarismo de los segundos, los blancos se aferran con tenaz desesperación a una tierra agresiva e improductiva, los comanches de Scar llevan una existencia errante. Esto último nos hace retornar a lo comentado hace unas líneas: Scar y el grupo que lidera como trasunto de la propia incapacidad de Ethan para asentarse.

La misma personalidad de Ethan es contradictoria, siente un odio casi patológico hacia los indios, y no solo por la muerte de su familia, está ahí desde el principio. Sin embargo, nunca permite que ese odio, por deshumanizador que sea, se convierta en menosprecio. Ethan mata a los indios en retirada, ultraja sus cadáveres, arranca el cuero cabelludo de Scar, estamos, sin duda, ante un odio cruel y profundo, pero cuando se encuentra a Scar cara a cara lo trata como a un igual.

¿Qué ocurre con Ethan? ¿Su construcción psicológica ha sido descuidada por Nugent y Ford? ¿Una solución de compromiso entre el personaje y la personalidad estelar de Wayne? Prefiero pensar, a tenor de los restantes personajes del filme, que Ford, por muy concienzudo que fuese en la construcción biográfica de los caracteres, siempre sintió demasiado respeto por el misterio que supone la complejidad propia de cualquier ser humano. Un vistazo a otros muchos personajes de otras muchas películas de Ford vendría a corroborar esto. Aún así, y por muy satisfechos que nos pueda dejar esta explicación, sería mejor apuntalarla con lo que nos ha estado ocupando en las anteriores líneas: la conveniencia simbólica y narrativa de que, no solo las situaciones, si no también los personajes lleven sobre sus hombros una multiplicidad (contrapuesta, si es precisa) de significados, implicaciones, y sugerencias.

Continuando con ello, hay un caso en el que Ford ha aplicado una técnica mucho menos solapada, más en primer plano, el capitán/reverendo Samuel Clayton. Pero aquí la ambivalencia procede ya desde la misma caracterización del personaje. En el imaginario simbólico de la película los escasos personajes se ven obligados a soportar el peso de nichos dramáticos contrapuestos y de resonancias conceptuales divergentes. Del mismo modo Clayton, en el universo real que retrata el filme, tiene que afrontar un papel doble: guía espiritual (o representante de Dios) de la pequeña y deslavazada comunidad y representante del orden (o guía militar).

Raza, sexo, frontera

Aunque no ha tenido tanto éxito como el personaje de Ethan Edwards a la hora de centrar los análisis, su dimensión sexual también ha sido abordada con insistencia. No se trata pues de un subtexto oculto que haya escapado a la atención general. De hecho, está nítidamente presente en el mismo enunciado argumental, pero lo está de un modo casi obsesivo. Hasta tal

punto que en el cine de 1956 es difícil encontrar un filme en que esa dimensión sexual impere de principio a fin, y de un modo tan patente.

Ethan y Scar pueden ser depredadores sexuales (el segundo, además, desatado, como salvaje), pero no son unos casanovas. Hay poco de lúdico y voluptuoso en su sexualidad, es más un vehículo de dominio sobre la tierra. Ambos funcionan en un doble juego de espejos, por un lado operan como opuestos (civilizado-salvaje), por otro, ocupan papeles análogos. Como comentamos anteriormente, no tiene que haber ninguna lógica social o psicológica en ello, puesto que no es el carácter del filme, ni su misión, el funcionar como análisis de sus personajes, son personajes contruidos para que ejerzan esa doble misión dentro del relato; si son lógicos y reales en la pantalla, es por la labor de guionista, director y actores, como corresponde a una obra de arte.

Pero si algo que identifica a Ethan, es su incomodidad ante la idea del contacto de sexual entre Debbie y Scar. No es ultraje (o no solo), es contaminación. De este modo, para no matar a Debbie, tiene que tocarla. Cuando está lejos, cuando es una desaparecida, su impulso es matarla, dado que matándola elimina la causa de su incomodidad, la turbación ante la contaminación. Cuando la tiene ante sí, cuando la sorprende en una actividad tan humana como es correr para salvar la vida, cuando finalmente la toca, es cuando la identifica a ella como lo que es, esto es, la reconoce a ella como, por un lado (conceptualmente), la representación física, materializada, de lo que le corroe, y por otro lado (individualmente), como un ser humano que, además, ya tuvo en brazos hace seis años y que, por si fuera poco, le recuerda a la mujer que amó.

¿Quién es el héroe?

Hablando de Ethan, no podemos eludir, como ya apuntamos al principio de este capítulo, la cuestión del protagonista. Ford se centra él por ser el personaje más conflictivo y el que alberga mayores contradicciones, como héroe es oscuro y despierta poca empatía, pero eso no es un problema dado que en 1956 el público ya se estaba acostumbrando a héroes problemáticos.

El problema es que el protagonista es muy poco resolutivo. Ethan se limita a pasear su soledad y su rabia por toda la película, y aún así podemos intuir que estas son más producto de su propio carácter y de sus propias decisiones de juventud que de un agente externo (Scar)

que viene a romper el equilibrio inicial. El que viene a resolver el conflicto es realmente su personaje subordinado, Martin.

En efecto, es su joven compañero el que mantiene la vigilancia permanente y el que finalmente mata a Scar. Esta traslación de funciones, más que una audacia dramática es un reflejo de la posición de Martin como mestizo en una comunidad homogénea.

Lo cierto es que Martin no parece tener problemas con ello hasta que llega Ethan. Nadie en su familia le recuerda su origen y, de hecho, solo un octavo de sangre india corre por sus venas, lo cual parece poco como detonante de un problema racial. Pero para Ethan es bastante y es él el que ejerce el papel comunitario de recordar constantemente a Martin su posición. Este se encuentra pues en una difícil situación y actúa, desde que llega su tío adoptivo, como si estuviera a prueba. Lo cual le lleva a hacer más en nombre de su comunidad y de su familia de acogida que ningún miembro de la misma, y esto incluye rescatar a Debbie y matar a su captor.

Martin actúa como intermediario, realmente su configuración como personaje-persona no es esa. Pero Ethan le obliga a ser, como personaje-símbolo, medio indio-medio blanco. Por otro lado, su identidad sexual es bastante doméstica, de hecho es tan inquietante, o tan amenazador como un hamster, es decididamente timorato e inexperto.

La ominosa atmósfera de amenaza sexual que envuelve la película es fundamentalmente eso, una atmósfera. La hermana de Debbie es violada y asesinada en off pero, por lo demás, no encontramos ni quiera sugerencias veladas, tan solo un aire general, un ruido de fondo. Esto resulta más claro si observamos quienes son, y que hacen los principales personajes masculinos.

Ethan, ¿es activo?, ya hemos contestado previamente a esta pregunta. Obviamente, ha sido investido con el aura del héroe. Pero tener el aura no implica necesariamente ejercer las atribuciones que confiere la categoría de héroe. Como ya hemos indicado, Ethan es curiosamente inactivo, casi pasivo; dirige, juzga y, circunstancialmente, actúa; pero en los momentos culminantes, resulta poco resolutivo.

El modelo de héroe en el cine de Hollywood admite cierto grado de variaciones pero, en términos generales, es activo por definición. Aunque esto no se extiende necesariamente a su condición de varón heterosexual. A los diversos modelos de seductor, bien dominante, bien más sofisticado, se añade el héroe tímido o confuso ante los apetitos de la mujer, este sería el

caso de, por ejemplo, Martin.

Ethan no se corresponde, desde luego, con este modelo. Quizás no sea particularmente activo, pero no es un maduro virginal, ni es tímido, es inequívocamente dominante. Podemos suponer, teniendo en cuenta la configuración del personaje, que a lo largo de su vida no se ha dedicado al ejercicio de la castidad. Sin embargo, en ningún momento de la película lo vemos mostrando interés o apetencia por ninguna mujer, exceptuando su cuñada, claro está. Es así, hasta cierto punto, por pertenecer a la categoría de héroe solitario.

Pero esta es una categoría compleja, exceptuando casos que tienden a la abstracción icónica, y que pertenecen a una tradición más moderna del cine americano y al cine europeo de género, el héroe solitario no lo suele ser por qué sí. Normalmente algún acontecimiento traumático en su pasado lo ha abocado a tal condición, y normalmente relacionado con su familia o con su amada.

En efecto, tal es el caso de Ethan, la causa de su condición errante y, a la postre, de su soledad, es la imposibilidad de culminar su amor por Martha. Pero no sabemos hasta que punto esto es suficiente detonante para su partida. ¿Es un solitario vocacional? Resulta difícil responder; por un lado, podemos imaginarlo llevando una vida en familia (o en sociedad), si su relación con Martha hubiera sido distinta.

Pero, por otro lado, es un personaje incómodo, lo vemos la mayor parte del tiempo siendo cordial con los otros personajes, pero es demasiado poderoso en su carácter. ¿Tiene esto algo que ver con la identidad de género del personaje? Podemos creer que sí. A pesar de su inactividad o desinterés, se nos permite intuir que no es una actitud general hacia el género femenino, más bien se trata de incapacidad para proyectar sentimientos hacia nadie que no sea su cuñada, en cierto modo se reserva, a pesar de la imposibilidad, para Martha.

Captore y cautivas

En cuanto a su antagonista, Scar, la construcción de su identidad sexual, personal y simbólica, también es resbaladiza. Al contrario de lo que pueda parecer (la sensación) después de haber visto el film por primera vez, Scar no parece ser una amenaza sexual en toda regla (depende de lo que se entienda por una amenaza sexual, claro está). En efecto, siguiendo la

narración con mediana atención, podemos comprobar que no hay señales de que sea ni en exceso promiscuo, ni particularmente agresivo en su carácter sexual. Poco sabemos sobre el lugar ocupado por la mujer en la sociedad comanche, ni tenemos por qué esperar que Ford sea realista al respecto. De todos modos lo intuido en la película no nos permite hacernos demasiadas ilusiones al respecto, pero tampoco podemos descontextualizar el horizonte moral del film (o de la época que retrata).

No obstante, en ningún momento se nos deja intuir que Scar ha formado parte del grupo de violadores que han acabado con Lucy, la hermana de Debbie. El jefe indio ostenta la cabellera de la finada madre de Martin, pero no se habla de violación, y podemos suponer que también arrancará las cabelleras de los varones.

El propio Ethan informa a Martin de que Debbie será respetada hasta que tenga edad..., y a pesar de lo que la morbosa imaginación de Laurie pronostica "...un despojo, pasada de comanche a comanche...", cuando llega el momento Scar la convierte en una de sus esposas. Todo esto no lo convierte en un paradigma de gentileza y sensibilidad hacia las mujeres, blancas o indias, pero tampoco lo aleja del marco ético en que se desenvuelve la historia. De hecho, cuando Scar se materializa en su marco social, resulta bastante doméstico; sí, es autoritario y dominante, pero no se nos antojaría usarlo como ejemplo supremo de carácter tiránico.

En la secuencia en que Ethan y Martin buscan a Debbie entre las cautivas blancas recuperadas por el ejército, estas se nos presentan con un aspecto animalizado, idiotizado, traumatizado, en última instancia; este es un momento incómodo para las sensibilidades modernas. Sin embargo, cuando encuentran a Debbie adulta, encuentran a una mujer sana, limpia y en plena posesión de sus facultades mentales.

Entonces, ¿cuál es el problema real? Las incursiones que puedan realizar los comanches en la película no son, digamos, operaciones de colonización genética, destinadas a mermar la moral masculina y racial enemiga, o a descompensar el balance demográfico, como en ciertas prácticas infames realizadas en las últimas guerras balcánicas, o al menos no lo parecen. Es cierto que roban mujeres, pero no se nos presenta como una finalidad clara.

Tendríamos que movernos entonces en el terreno de lo simbólico. Scar y los suyos funcionan como símbolo del salvaje, nos acercan el fantasma del otro. Identificar al otro con el

salvaje, o el bárbaro (que tampoco es lo mismo), puede parecernos precipitado, pero de hecho, son pocas las culturas que han resistido la tentación de hacer coincidir el perfil de estos conceptos.

Aún más turbador se plantea el dilema de Debbie. El conflicto se desprende de la tensión que genera la colisión entre el papel que podría haber jugado en su comunidad de origen, el papel que jugó en la comunidad comanche de adopción y, mucho más inquietante, qué papel jugará en el futuro una vez reincorporada a su comunidad inicial. Más claramente: ¿cuál será el rol sexual de Debbie cuando vuelve a la comunidad de origen? ¿Es esto una inconsistencia del guión?, ¿o un ejemplo de la habilidad de Ford para plantear misterios? ¿Espera que el público se lo plantee o que lo pase por alto?

En cierto modo Ford responderá a ello en 1961, con *Two Rode Together* (Dos cabalgan juntos), en esta ocasión algunos de los cautivos “rescatados” son ya totalmente indios, y son incapaces de reincorporarse a la comunidad blanca, corriendo finalmente la sangre. Pero estamos en 1956, y por el momento Ford opta porque el mito quede abierto.

¿La huida del héroe?

Se ha insistido, con buena lógica, en el carácter trágico de la aventura de Ethan. Una búsqueda concéntrica cuyo centro, imposible de alcanzar, es el hogar soñado. De este modo, la interpretación habitual es la incapacidad del protagonista de formar parte del núcleo familiar y social. Ya hemos subrayado que Ethan es una presencia incómoda para los demás pero, en cierto modo, esto es así a pesar de los deseos, quizás subconscientes, de Ethan. Difícilmente podría (re)integrarse a la comunidad. En cuanto al núcleo familiar, ya no existe, y cuando existía, era hostil. La familia de los Jorgedsen no es el lugar más adecuado. Así, las acciones de Ethan son interpretadas como acercamientos imposibles a la estabilidad hogareña. De ahí su carácter trágico.

La tragedia, por definición, mana de aquello que los héroes no pueden controlar, los factores que superan al héroe pueden provenir del exterior, son fuerzas más o menos abstractas que fuerzan su intervención: su familia, la guerra, los indios, la ley, etc.

Pero la tragedia se engrandece si esos factores son internos; esto es, si la batalla es inte-

rior: su racismo, su tendencia al nomadismo y, sobre todo la tensión entre su carácter de elemento perturbador para el orden social y familiar con la obligación contraída con la seguridad de estos.

Sin embargo, es posible proyectar una lectura, complementaria, pero casi opuesta. La odisea de Ethan es una huida, no un regreso imposible. El hogar (Edwards al comienzo, Jorgensen al final) es un espacio oscuro, cerrado a la luminosidad exterior. Un espacio confortable, seguro y atrayente, sin duda, pero también un espacio opresivo. Lleguemos más lejos (en el relato y en la mente de Ford), el oscuro hogar es un espacio femenino y, el exterior, como ya habrán anticipado, es masculino. Ambos extremos están sobradamente documentados en el filme. La primera figura que vemos, sumida en la oscuridad del hogar, es una figura reconociblemente femenina y, a lo largo de toda la cinta, el espacio interior esta poblado por las mujeres del relato. El exterior, sin embargo, parece reservado para el hombre. Por supuesto, abundantes secuencias lo contradicen, pero solo en apariencia. La mujer necesita moverse por el exterior (consideremos el corral, el porche, el cementerio, etc., como extensiones del hogar), pero es una cuestión meramente operativa, tienen que hacerlo forzadas por la vida o las circunstancias de la vida. El hombre, por supuesto, tiene que hacer su aparición en el hogar, pero cuando lo hace, es más bien una torpe y ruidosa irrupción. Cuando este aparece como una figura estable en el interior, su carácter se feminiza o, mejor, se somete al espacio femenino.

Una sola excepción encontramos: Scar y su pueblo. El jefe indio parece sentirse muy cómodo en el interior del hogar, perfectamente integrado. Ya hemos subrayado, y lo volveremos a hacer, que a pesar del carácter complementario, o más bien especular, de la comunidad india con respecto a la blanca, Ford insiste en que no son iguales. En efecto, aunque en ambos casos los interiores tiene carácter femenino, en su tienda Scar es el rey. Esto parece un intencionado comentario de Ford acerca de las divergencias entre patriarcado y matriarcado; no lo olvidemos, el director es de origen irlandés.

Una cuestión de estilo

Pocas veces la forma de filmar y montar de Ford se ha visto tan condicionada por un planteamiento temático. Evidentemente, nunca filma exactamente igual, pero hay planos que

apenas tienen parangón en toda su obra, de hecho, resultarían anómalos en cualquier filmografía de la época.

The Searchers es buena hija de su autor, entiéndase esto como que es una película identificablemente “fordiana”. Pero más allá de su obvia filiación, tiene un carácter que la destaca de entre sus compañeras. Donde primero se hace notar esta especificidad es en su grado de acabado, en efecto, es uno de los filmes más perfectos de su creador. Ford es un director que pocas veces olvidaba su carácter de “hacedor” de historias. Esto implica que, incluso en muchas de sus mejores obras, hace primar el efecto global del impulso narrativo sobre el detalle, esto sirve fundamentalmente para la trabazón interna a nivel de secuencia. De este modo, no es difícil encontrar secuencias que funcionan mejor vistas “desde arriba” que observadas de cerca, lo cual puede ser tomado como profesionalismo (el compromiso no escrito de proporcionar al público una secuencia vigorosa) o como descuido (confiar la construcción de la secuencia a algunos excelentes planos nucleares con el añadido funcional de algún inserto de circunstancias). Esto acerca a Ford a algunos directores “ágiles”, como Walsh o Hawks, antes que a directores “concienzudos”, como Vidor o Hitchcock.

Los primeros directores, al menos en principio, estarían más preocupados en conseguir la atmósfera general de la secuencia en función de la dirección, dejando el resto a la mesa de montaje. Los segundos preferirían encajar con precisión una serie de planos con valor autónomo. Aquí Ford da un paso hacia el segundo grupo, haciendo que esta sea una de sus películas más premeditadas en cuanto a planificación. Uno podría inferir de ello que el autor, consciente de la importancia que el tiempo daría al filme, decidió esforzarse al máximo.

La mirada de Ford

Abandonando el terreno de las generalidades, precisaremos algunas de las constantes formales que dan a *The Searchers* su carácter de título aparte.

Tomemos los abundantes planos sobre las espaldas de los personajes. Ciertamente, es recurrente en su cine que el director deje caer el peso expresivo de un plano sobre los hombros de un actor, literalmente. Esto es tanto un rasgo de economía en la planificación como de confianza en sus intérpretes. Pero aquí adquiere una dimensión adicional, la sugerencia

de una cualidad monumental en los personajes. Algo necesario para sobrevivir al gigantismo tectónico del paisaje.



00:02:29



00:52:23



01:05:19



01:39:48

Esto nos sirve como introducción al trabajo permanente que realiza Ford sobre la integridad y naturaleza del cuerpo humano. Son recurrentes los planos que lo relacionan con la tierra. La tonalidad de las pieles lo indica así desde el comienzo, lo mismo cabe decir del polvo persistente que todo lo invade.



00:16:39



01:03:59



01:26:21



01:27:18

El sentido de la composición pictórica de Ford ha sido siempre una de sus virtudes más alabadas y que mayor consenso han despertado. *The Searchers* no es una excepción, al contrario, aquí tal cualidad refulge como nunca, y lo hace de un modo sumamente orgánico y fluido.

Es frecuente que Ford use la composición del plano (indisolublemente unida a la iluminación y al color, cuando lo hay) para ligar a sus personajes con la tierra que pisan, o para oponerlos a ella. Sus wésterns abundan en tal recurso, notablemente *Wagon Master* (1950), o la trilogía de la caballería: *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (La legión invencible, 1949) y *Rio Grande* (Río Grande, 1950). *The Grapes of Wrath* muestra que no es difícil encontrar ejemplos igualmente perfectos fuera del género.

Los cuerpos, solos o en grupo, parecen abocados a la tierra, o surgiendo de ella. En ocasiones, y como ya he apuntado antes, simulan formaciones geológicas.



Aún así, el director no destina el mismo tratamiento para todos. A lo largo de todo el metraje hace compartir a blancos y pieles rojas el mismo escenario hostil, la misma relación exigente con la tierra que les alberga. Pero la ecuanimidad no impide a Ford distinguir entre los pobladores originarios y los recién llegados. Mientras que los comanches de Scar son de naturaleza nómada, los colonos se aferran desesperadamente a sus granjas. El autor lo reconoce en múltiples detalles, pero hay un par de momentos destinados específicamente a subrayar esto.

En la secuencia de la incursión a la granja de los Edwards, el cementerio familiar adquiere la arquitectura de un pequeño hito de civilización (blanca, por supuesto).



Más adelante, cuando se inicia la persecución, los expedicionarios encuentran el enterramiento de un anciano comanche, levantan la losa sin labrar que lo cubre, y el difunto piel roja parece emanar literalmente de la tierra. No hay posible error de interpretación al respecto: blancos e indios mueren por igual en un territorio que no da segundas oportunidades, pero no cabe duda: los indios están más próximos a la tierra.



Unas líneas más arriba mencionábamos la integridad del cuerpo humano, en *The Searchers*, Ford dedica una atención inusual a la fragmentación del mismo. Esto va más allá de los pertinentes insertos. A priori, es chocante que en un relato que se desenvuelve entre las brumas de lo legendario, con su conveniente ración de poses épicas a contraluz, se cosifiquen así los cuerpos. En ese sentido, la partición imaginaria (o icónica) es algo así como sacrílega,

al menos en el marco mítico del filme.

Pero el auténtico sentido de tal operación de puesta en escena parece apuntar en otra dirección. Al fragmentar dentro del plano la anatomía de sus personajes, Ford sugiere una concentración de esencias. Eso parece indicar la reiteración de encuadres sobre símbolos masculinos como las enormes manos de Wayne, los pectorales de Scar o Martin y, sobre todo, las abundantes composiciones con las piernas y la franja genital de los personajes.

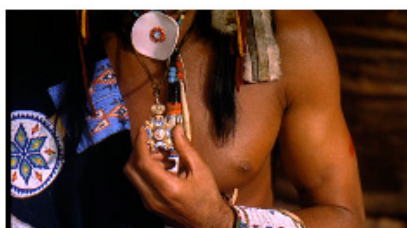
Es difícil medir el grado de turbación que la reiteración de planos tan anómalos puede provocar en el espectador. De hecho, ni el mismo Ford encontró más adelante ocasiones para volver a poner en práctica tan inusual técnica, y hablamos de 1956. Todo un rasgo de fulgurante audacia artística. Si hubiese creado escuela, estaríamos hablando de genuina vanguardia cinematográfica.



00:06:56



00:37:55



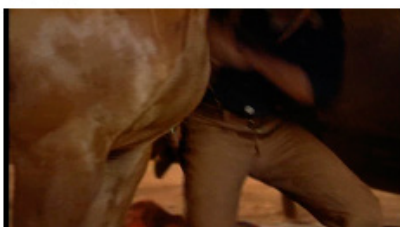
01:21:32



01:21:40



01:29:09



01:49:57

Pero donde la condensación simbólica alcanza su máxima potencia es en los momentos en los que se encuadra sobre un cuerpo fragmentado que porta un arma. Sean blancas o de fuego, parecen resumir, empuñadas por un cuerpo privado de humanidad (de rostro), la esencia de una virilidad dominante y agresiva, exigida por una tierra inmisericorde.



00:56:06



01:24:18



01:49:23



01:49:28

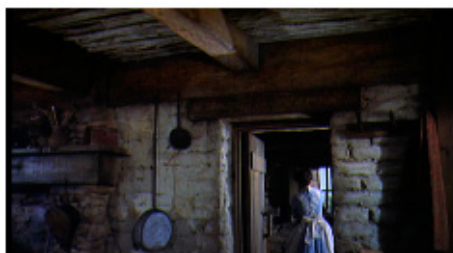
Las mujeres, sin embargo, parecen prácticamente ajenas a este tratamiento visual y simbólico. Generalmente son respetadas en su integridad figurativa, o sencillamente sometidas a



00:03:12



00:51:21



00:04:11



00:07:35



00:42:51



01:33:34

la planificación que exige la secuencia: plano medio, americano, etc. No obstante, esto no implica un planteamiento átono o indiferente. Abundan los planos en que las principales mujeres del relato son fotografiadas en función de otro personaje que las observa o al que observan. Esto es particularmente cierto en el caso de Martha, lo cual redundaría en la sensación de inaccesibilidad con que la contempla Ethan.



00:23:46



00:43:31



00:59:28



01:00:10



00:06:26



00:18:40

Cuando matizamos que las mujeres son prácticamente ajenas a la fragmentación visual, estamos reservando un lugar para una excepción significativa. En efecto, hay una circunstancia en la que su totalidad física no es respetada, pero en sentido literal, no figurativo: pierden sus cabelleras.

Scar no hace ninguna distinción de sexo cuando menciona las cabelleras arrancadas en venganza por la muerte de sus hijos a manos de los blancos, solo habla de cabelleras. Pero las que muestra son inconfundiblemente largas y, más tarde, el propio Ethan hace mención a la cabellera de la madre biológica de Martin. Por lo tanto, cuando Ethan despoja al cadáver de

Scar de su cuero cabelludo asistimos a un gesto de naturaleza inequívoca.



01:21:08



01:21:20

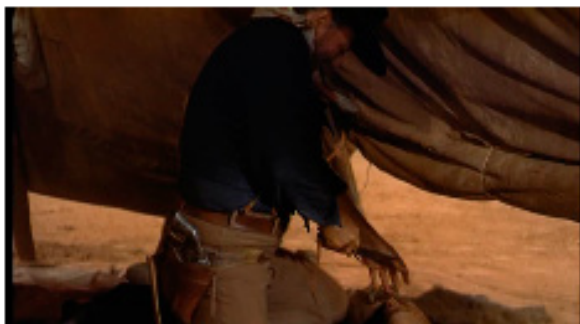


01:49:58



01:50:00

Dejando a un lado su obvio carácter de venganza racial, Ethan intenta proyectar su dominio viril sobre Scar sometiéndolo a un tratamiento que hasta ese momento hemos visto reservado a las mujeres del filme.



01:50:02



01:50:41

Ford aún tiene tiempo para proyectar una mirada específica sobre el personaje de Martin Pawley. Este se nos presenta en buena parte de sus secuencias con el torso desnudo, y no es una concesión a las admiradoras de una joven estrella en ciernes, Jeffrey Hunter. Tal tratamiento visual es reservado para los momentos en que su condición de mestizo sale a relucir, y por lo tanto, a los ojos de Ethan, también lo hace su naturaleza medio salvaje. Esto lo asimila de algún modo a Scar, que luce parecida indumentaria durante todo el metraje. Tales momentos son muy concretos, las pocas horas que Martin coincide con Mira, su accidental esposa india.

También cuando ha de infiltrarse en el campamento de su enemigo, haciéndose pasar por uno de ellos. Lo mismo cabe decir de las secuencias en casa de los Jorgensen, donde Martín, por un lado y aunque sus anfitriones nunca lo recuerden, asume la función de único portador de sangre india en un hogar totalmente blanco y, por otro y al no tener posesiones propias, como esta vez sí le recuerda Ethan, se hace acreedor de la condición de marginado, lo cual viene a reforzar su carácter de ajeno al grupo.

Por otro lado, el único comanche que se erige en protagonista, o lo que es lo mismo, el personaje que lleva sobre sus espaldas la responsabilidad de representar a todo un pueblo, está incorporado por Henry Brandon.



00:44:18



00:44:23



00:48:05



01:04:09



01:04:43



01:43:07



01:49:01



01:51:18

Esta peculiaridad de casting ha sido siempre muy criticada con disgusto, y para el espectador moderno no deja de ser una extravagancia. De hecho no tenemos constancia de las razones para esto sea así: dificultad para encontrar un actor profesional indio, desconfianza en la reacción del público, problemas sindicales, ¿quién sabe?. Lo que nos interesa aquí es dejar constancia de cómo un actor blanco refuerza el vínculo visual entre Ethan y Scar y entre este y Martin.



01:18:59



01:46:52



00:59:58



01:50:25

No puede ser casual que Mose Harper, al cual hemos visto siempre con su raído gabán, incluso en el verano mejicano, aparezca por única vez con el torso desnudo después de haber pasado un tiempo cautivo de los comanches, es decir, solo después de haber estado en contacto con Scar y su gente. Lo mismo cabe decir de Ethan, hasta que no es herido por una flecha india envenenada no lo vemos sin su camisa, momento que además aprovecha para acercarse definitivamente a Martin, el mestizo, dándole a leer su testamento, en el que le lega todas sus pertenencias y reconociéndolo, finalmente, como a un igual.



01:27:59



01:41:20

La diversidad en la planificación es otro de los rasgos definitorios de este título. Aquí encontramos el esperado arsenal de grandes planos generales “fordianos”, en una constante exhibición de uno de sus rasgos de estilo más celebrados: su sensibilidad para el paisaje. Por el contrario, siempre ha dosificado en extremo los planos cortos, y nunca demasiado cortos.

Incluso en los años treinta, cuando rodó numerosos filmes al servicio de la estrella de turno, Ford nunca gustó de abusar del primer plano. En *The Searchers* tampoco lo hace, pero es innegable que son más abundantes de lo acostumbrado en la obra del director. Aún más notorio es lo cerrados que estos pueden llegar a ser, en concreto los primeros planos nocturnos de Ethan, previos al asalto final al campamento comanche.

Entre todas las películas del autor que he podido ver, ninguna contiene un primer plano tan cerrado como este.



00:18:43



00:20:05



00:39:38



00:40:00



01:19:19



01:19:22



01:19:05



01:37:03



01:12:29



01:43:55

Esto es más que una simple observación sobre una particularidad formal de *The Searchers*, puesto que se intuye una vinculación muy estrecha al asunto que me ocupa. Quizás Ford, consciente del peso específico del filme, decidió singularizarlo de algún modo, pero esto no resulta muy convincente para una obra tan pensada. Parece más realista pensar que el director quiso compensar la deshumanización que conllevaba la fragmentación del cuerpo trayendo el rostro (la humanidad) a primer término visual. Pero aún más consistente resulta considerarlo como un gesto de aprovechamiento de la fisicidad, o carnalidad, que supone el acercamiento a la orografía del rostro humano.

El gesto de Wayne

No podemos pasar por alto el nuevo registro Wayne. Aquí despliega su habitual repertorio de poses icónicas, haciendo gala de la enorme disciplina corporal que había desarrollado,

bajo la tutela de Ford, por lo menos una década antes.

Por esas mismas fechas, ya había demostrado una creciente habilidad para el matiz, notablemente en *Red River* (Río Rojo, de Howard Hawks, 1948), así como en la Trilogía de la Caballería y *The Quiet Man* del mismo Ford. Pero el sendero interpretativo por el que le lleva el director no es habitual.



00:25:40



00:25:57



00:32:58



00:34:07



00:34:10



01:12:22



01:24:15



01:43:51

Nunca antes Wayne había proyectado tal facilidad para sugerir amenaza, desequilibrio e incluso mezquindad.

4.5.3. Análisis fílmico de obras significativas relacionadas

En el apartado que aquí se inicia de un total de nueve largometrajes estudiados bajo el modelo fílmico propuesto, se adjuntarán en un dvd como documentación anexa, para una mayor comprensión en la lectura, las referencias a secuencias se ilustraran con fotogramas fijos. Completaremos este apartado con un esquema en el que otros ítems destacan, entre ellos la configuración del personaje heroico, el tiempo, la acción y las personas, tanto en relaciones cercanas como en el ámbito social-cultural. Finalizaremos el apartado de análisis con unas conclusiones alusivas.

4.5.3.1. *Judge Priest* (1934)

“Nunca tendremos auténtica civilización hasta que hallamos aprendido a reconocer los derechos de los otros”.

(W. Rogers, 1933)



Fig. 121. Cartel de *Judge Priest* (1934).

Género:

Comedia, *americana*

Palabras clave:

Justicia, ecuanimidad, tolerancia, amor perdido, estereotipos, racismo.

Sinopsis:

William Priest es juez en una pequeña localidad de Kentucky a finales del siglo XIX. Se ve obligado a echar mano de su inteligencia y relajada visión de la vida para que las tensiones raciales estallen en el pueblo.

Nivel espacio-temporal:

En 1934 Ford seguía siendo un director irregular y discreto. Estaban recientes sus éxitos de crítica y público de *The Lost Patrol* y *Doctor Bull*, su primer film con el idiosincrático actor y comediante Will Rogers. El reconocimiento de esta película y la complicidad que estableció con el Rogers le llevaron a dirigir otros dos filmes, relación solo interrumpida por la muerte del actor en 1935.

Posicionamiento del director:

Ford siempre supo mantener un equilibrio entre su afecto por las pequeñas comunidades americanas y su crítica hacia los demonios sociales que en ellas anidaban. Otro ejemplo más de su amor por “el vive y deja vivir” y de su desdén por los prejuicios y la intolerancia.

Trayectoria temática del director:

Judge Priest fusiona el relajado estilo de Ford con el humor absurdist de Rogers y un sentido homenaje a David W. Griffith. El título incluye sentidos homenajes al decano del cine americano por el que tanto reverencia sentía el director. Como ya demostró en *3 Bad Men*, su interés por héroes que no lo parecen le viene de lejos.

Masculinidad:

Will Rogers será el actor con el que Ford pondrá en primer término un modelo de masculinidad que había reservado anteriormente solo para personajes secundarios. Los personajes que interpreta en *Doctór Bull*, *Judge Priest* y *Steamboat Round the Bend* comparten el mismo diseño y servirán de plantilla para personajes que más adelante interpretarían con las debidas variaciones John Wayne, Spencer Tracy y, hasta cierto punto, James Stewart: de edad más que madura, viudos de una mujer de la que siguen enamorados, inteligentes, tolerantes, en paz con la vida. Su perfil masculino es de corte patriarcal, autoridad innata, experiencia, protector y con una sexualidad carente de agresividad.

Héroe:

El modelo de héroe consolidado por Rogers corre parejo al modelo de masculinidad. Sus acciones son discretas, inteligentes, selectivas y determinantes. Es un heroísmo sin épica que solo sale a la superficie cuando las circunstancias lo exigen. Priest, como más adelante otros personajes “fordianos”, es conocedor de las flaquezas y demonios que anidan en el alma humana, pero también es un firme creyente en la bondad del hombre. Los peligros a los que se enfrenta y que ponen a prueba su heroísmo nunca son insalvables.

Nivel contextual y referencial:

Kentucky es uno de los estados más deprimidos y característicos del Sur profundo. La década de los 90 del siglo XIX queda muy próxima a las heridas de la Guerra Civil, y la promesa representada por la abolición de la esclavitud tuvo un recorrido más tortuoso y limitado de lo

que prometía. Son tiempos, pues, de profundos prejuicios raciales e injusticias sociales. Ford opta por no esconder la realidad sino en insertarla en un contexto de encantadora y nostálgica ensoñación rural.

Valoración global:

Judge Priest es una película relajada y melancólica de brumosa belleza formal que demuestra la facilidad de su director para los discursos ponderados y la fusión de elementos opuestos: drama y comedia, crítica y rememoración, etc.

Destacamos tres secuencias que exponen un aspecto de su masculinidad y de las relaciones del juez Priest con las mujeres, la primera refiere a su difunta mujer y su relación que se nos muestra en el film: da comienzo durante la noche, con dos previos iniciados por el canto de un pájaro, el primero con la conversación con su sobrino Rome para que se apresure al encuentro de su enamorada y el segundo con los dos cantos al unísono de un pájaro y la armónica de Jeff.



00:20:22



00:20:58



00:21:16



00:21:34

La entrada al dormitorio y la visión de la cama vacía le despierta la imaginación y la visión fantasmal de antaño con su mujer, motivada por la visión de su sobrino y Ellie May.



00:22:07



00:22:12

Dando paso desde el mundo de las circunstancias e imaginación, a su relación “real” y cotidiana con su esposa difunta, que le hace hablarle como si estuviera presente e ir a visitarla al cementerio.



00:24:06



00:24:40

La segunda relación refiere a su asistente (negra), la que cuida su hogar en lo básico y en lo anímico, haciendo que en un momento delicado de la trama el juez relativice y relaje su ceño compartiendo un canto “sureño” con la mujer, secuencia que destacamos.



00:41:28



01:00:38

La tercera relación se basa en el afecto hacía Ellie May, que le prodiga tanto a nivel personal como vemos en los fotogramas expuestos, apoyando la unión de su sobrino con ella, así como en defensa pública, secuencia esta última que exponemos.



00:35:19



00:45:59



00:40:11

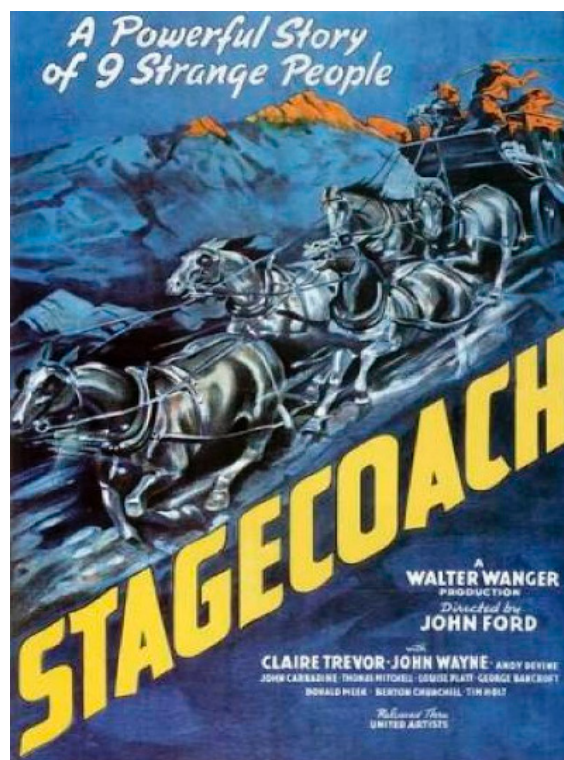


01:04:22

4.5.3.2. *Stagecoach* (La diligencia, 1939)

“Todavía me gusta esta película.”

(Ford J., 1963)



Género: Wéstern

Palabras clave:

Intolerancia, redención, hipocresía, sacrificio, universo cerrado.

Sinopsis:

Un grupo de viajeros mal avenido se verá obligado a internarse en territorio de indios hostiles. Un criminal de buen corazón a la búsqueda de los asesinos de su hermano ayudará al resto de los ocupantes de la diligencia a llegar a su destino.

Nivel espacio-temporal:

En 1938 Ford era un director respetado. Ocasionalmente encandilaba a la crítica (*The Iron Horse*, *The Informer*) para volver a sumergirse en una relativa oscuridad. Con *Stagecoach* el director se volverá más cauto y selectivo, e intentará conseguir un mayor grado de independencia.

Posicionamiento del director:

El director decidió introducir temas mayores en un género por entonces despreciado por la crítica. Aporta el formato y el encanto de la serie B, pero con la hechura y seriedad de una producción de prestigio. Temas habituales en el realizador como la intolerancia social quedan insertados sin esfuerzo en el contexto de lo que es básicamente una cinta de acción.

Fig. 122. Cartel de *Stagecoach* (1939).

Trayectoria temática del director:

Ford inició su carrera en el wéstern, género en el cual trabajó durante muchos años, pero desde 1926 no había vuelto a él. Durante los años 30 era un género mal visto, poblado exclusivamente por películas baratas (muchas de las cuales las había protagonizado Wayne). El director se arriesgará para volver a darle vida y prestigio al wéstern.

Masculinidad:

El realizador usa a Wayne como vehículo para compendiar las marcas de la masculinidad con las que había trabajado durante toda su carrera, procesándolas para destilar en la persona del actor un paradigma perdurable de masculinidad monolítica. La imagen fílmica de Wayne queda así consolidada y codificada y a partir de entonces el actor (con la colaboración de Ford y otros directores) solo tendrá que matizarla durante el resto de su filmografía. Ringo Kid ofrece una masculinidad apriorística, sin fisuras y sin nada que cuestionarse. De ahí que el personaje (y por extensión todos los demás personajes de Wayne) no tenga nada que exhibir ni demostrar; como hombre no tiene la necesidad de actuar, le basta con estar; sus únicos gestos externos premeditados son de gentileza. Esto va a ser una constante en la filmografía del actor. Al año siguiente en *The Long Voyage Home* Ford intentaría sin éxito dotar a Wayne de una masculinidad distinta (más titubeante y oscura) y tras ello volvería definitivamente al modelo instaurado en *Stagecoach*.

Simultáneamente, Ford estaba ensayando un modelo alternativo de masculinidad en la persona de Henry Fonda y en los dos años siguientes el modelo de Fonda predominó. El realizador no supo muy bien qué hacer con Wayne durante un tiempo y hasta 1948 no volvió a trabajar con el actor. Durante este periodo concentró su atención en Fonda y transfirió muchas de las marcas de un actor a otro, y viceversa. Fonda es menos potente físicamente, pero su seguridad es análoga. Ford pensaba, sencillamente, que Fonda era mejor actor que Wayne y no fue hasta que lo vio en *Red River* de Hawks que supo definitivamente qué hacer con Wayne.

Héroe:

Ringo Kid nunca se plantea las acciones que lo definen como héroe, en ningún momento se da a sí mismo la posibilidad de elegir. Sus intervenciones son tan inapelables y tan despojadas de una toma de decisión como los rasgos de su masculinidad. La diferencia estriba en

que su heroísmo sí se manifiesta en acciones concretas. Defender a sus compañeros de viaje, proponer una vida honrada a Dallas, facilitarle el trabajo al sheriff Wilcox (poniendo en riesgo su libertad) y vengar la muerte de su hermano, son acciones específicas pero que nunca se ponen en duda. Para el director, para el actor y para el personaje están claras desde el principio y contagian esta certeza al espectador. Todo ello hubiera podido restar complejidad e interés al personaje, pero tal y como se manifiesta en el filme, lo que obtenemos es la definición precisa, pero nunca forzada, de un modo de ver la vida y de ser y estar.

Nivel contextual y referencial:

La historia se desarrolla en un momento indeterminado tras la Guerra Civil, seguramente en la década de 1870. Ford configura un paradigma abstracto del wéstern, consolidando definitivamente las marcas del género. El universo de *Stagecoach* constituye, de algún modo, el wéstern por defecto y por excelencia.

Valoración global:

Aunque el director realizaría posteriormente muchas películas más misteriosas, matizadas y profundas que *Stagecoach*, pocas son tan perfectas como esta. Integra con facilidad las ambiciones artísticas propias de *The Lost Patrol* o *The Informer* en un conjunto menos forzado y discursivo con la “artisticidad” temática y formal mejor integrada en el estilo relajado y económico que caracterizará su filmografía a partir de entonces.

Destaca la naturalidad con la que concreta un prototipo de masculinidad perfectamente acabado que, aunque se volverá más interesante en años posteriores, nace perfectamente maduro en este título.

En la representación de la masculinidad observamos el plano contraplano de la diligencia y de Wayne parándola con un tiro, se puede ver un “travelling” de acercamiento hasta un primer plano de Wayne, como mostrando el nacimiento de una estrella.



00:17:41



00:17:44

En el plano heroico, dos escenas resaltan, la escena del salvamento de la diligencia y de sus compañeros en el enfrentamiento con los indios y la de consideración a la mujer repudiada del grupo. Serían dos facetas del heroísmo del personaje, él no tiene que decidir hacer esas cosas sino que es lo que lleva dentro, no puede ser de otra manera: salva a sus compañeros y demuestra cortesía a la mujer que es rechazada por todos.



01:07:37



01:09:47



00:26:47



01:28:52

Otros héroes resaltan de forma secundaria: el conductor de la diligencia, que continuamente es ninguneado, como en la escena, de la que vemos un fotograma (el de la izquierda) cuya votación no es pedida ni escuchada, pero no dejar de hacer su servicio; y el doctor, que pese a todas sus circunstancias y los prejuicios ajenos está en el momento de necesidad, en el fotograma de la derecha, después de asistir un parto.



00:24:18



00:46:03

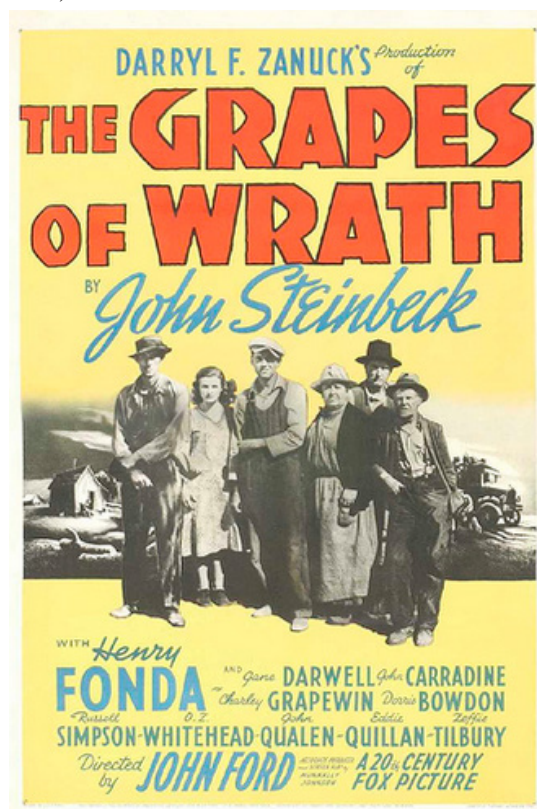


01:29:15

4.5.3.3. *The Grapes of Wrath* (Las uvas de la ira, 1940)

“Me atraía todo: que tratase de gente sencilla y que la historia se pareciese al hambre de Irlanda, cuando echaron a la gente de las tierras y los dejaron vagabundear por los caminos para que se muriesen de hambre.”

(Ford, J., 1963)



Género: Drama social.

Palabras clave:

Pobreza, América rural, búsqueda, impotencia, desolación, familia, desarraigo, tierra.

Sinopsis:

En el marco de la Gran Depresión, el granjero Tom Joad sale de la cárcel para encontrar que su familia ha sido desahuciada de la tierra que han trabajado durante generaciones. Se inicia un viaje hacia California, la Tierra Prometida, huyendo de la hambruna.

Nivel espacio-temporal:

En los años 30 Ford había coqueteado con el Hollywood liberal, en un ambiente progresivamente inflamado por el ascenso de los fascismos y la popularidad de la causa republicana en la Guerra Civil española. Estados Unidos estaba empezando a salir de lo peor de la Gran Depresión. El gran impacto el año anterior de la novela homónima de John Steinbeck, que le sirve de base, impulsa al director a dar su visión de este episodio.

Posicionamiento del director:

Una vez más se hace presente el interés de su autor por los humildes y los marginados. Esto se ve potenciado por el paralelismo con la huida de los irlandeses de su tierra natal debido

Fig. 123. Cartel de *The Grapes of Wrath*

a la Gran Hambruna.

Trayectoria temática del director:

La película es filmada tras una larga lista de éxitos tanto artísticos como comerciales. Para esta ocasión la proximidad y gravedad de lo relatado impulsa a Ford a adoptar un enfoque particularmente oscuro y desolador, enfoque que incluye una nueva visión sobre los límites de la masculinidad y el heroísmo.

Masculinidad:

Fonda con su figura estelar introduce y guía la película (e incluso la posibilita comercialmente); pero, transcurridos cinco minutos, es uno más en un filme fuertemente coral. Pero esta coralidad es algo más que un fuerte interés por la comunidad o por diversos tipos humanos. En *The Grapes of Wrath*, el individuo es necesario, pero poco puede hacer; la emoción que recorre la película es de frustración e impotencia, de insignificancia ante el peso de fuerzas superiores. Así, Fonda exhibe algunos comportamientos resolutivos y de “fuerza” (golpear al policía...), pero son de poco alcance, y resuelven cuestiones exclusivamente inmediatas. Su tranquila y deambulante masculinidad se tensa ocasionalmente, pero la sensación general que trasmite es de confusión y rabiosa incompreensión: “...intento estar limpio, pero a uno lo vuelven loco...”. Joad hace preguntas y mete las narices, espiando entre las sombras: “...hay que saber...”, “...no sé suficiente, no sé cómo hacerlo, ¡pero hay que hacer algo!...”, le dice a su madre en la estremecedora despedida final. Su perfil masculino es enjuto y rural, gasta bromas sin ser un bufón, y antes de irse para siempre, besa en la frente a su padre dormido; tras ser herido en la emboscada en la que Casy es asesinado, se refugia en la cama de la tienda familiar.

Héroe:

La declaración final y la partida de Joad, recortado contra el horizonte, son sus momentos más heroicos en términos iconográficos; pero a estas alturas Joad es más un fantasma o una idea que un hombre heroico. Se mueve con tranquilidad y cuando hay un enfrentamiento directo suele prevalecer, pero cuando las fuerzas inmediatas a las que se enfrenta son superiores (por ejemplo, el piquete en la carretera), sabe dar media vuelta. Los héroes “fordianos” nunca despliegan habilidades ni poderes fuera de lo común, con frecuencia son heridos e incluso derrotados, y normalmente requieren el auxilio o la colaboración de otros personajes. Pero en

The Grapes of Wrath, Tom Joad es totalmente impotente para hacer algo que no sea atizar un puñetazo o convertirse en una fantasmal promesa para los desheredados.

Asistimos pues, a la aniquilación del héroe; tan solo su madre, auténtica heroína del relato, es capaz de tomar resoluciones que signifiquen algo concreto y proyectar algo de poder a largo plazo. No es la primera vez en Ford que una madre es el motor extradiegético de la narrativa y el impulso diegético de la historia; recordemos un ejemplo positivo en *Four Sons* y otro negativo en *Pilgrimage*. Tampoco será la última, recordemos a la señora Morgan en *How Green Was My Valley*, un año posterior.

Nivel contextual y referencial:

Hay muy poca distancia temporal entre la historia relatada y la fecha de producción del filme. La dura realidad de la Gran Depresión había arrasado con las certezas de la sociedad americana de la época. Esto incluye el papel del hombre y del héroe, y de sus posibilidades y límites.

Valoración global:

Ford aprovecha la directa fotografía de Tolland para plasmar la dura realidad narrada. Sin desprenderse por completo de sus ocasionales golpes de sentimentalismo, el tono usado por el realizador es tan duro como la realidad.

Destacamos el tipo de heroicidad en la constante de la madre que no solo alimenta a los suyos, sino que intenta (autocuestionándose) alimentar a los demás niños del campo de refugiados, intentando mantener en todo momento una actitud de normalidad y sostén.



00:22:18



01:06:08

Vemos a Fonda en algunas secuencias fundamentales, como es el momento de tomar consciencia de la usurpación de su propiedad, escondiéndose de las fuerzas del orden en sus propias tierras.



00:21:34



00:21:58

En el momento de adquirir una nueva consciencia a través de la ética del sacerdote y ante el tipo de existencia del coordinador del campo de trabajo.



00:05:44



00:09:26



01:26:01



01:26:27



01:28:25



01:49:51

En conjunto, su nuevo posicionamiento que marcará la secuencia final del largometraje. Comenzaba el largometraje con un camino solitario y acaba de la misma manera pero en esta ocasión la ladera es ascendente, el cambio de plano de fundido encadenado deja el hogar en la parte superior del marco.



01:57:44



01:58:40

4.5.3.4. *She Wore a Yellow Ribbon* (La legión invencible, 1949)

“Me gusta *La legión invencible*. En ella traté de imitar el estilo de Remington –no se le puede copiar un 100 por 100-, pero por lo menos traté de sacar su color y su movimiento, y creo que lo logré en parte.”

(Ford, J., 1963)



Género:

Western militar.

Palabras clave:

Veteranía, retiro, jubilación, emblema, himno, jerarquía.

Sinopsis:

Tras la derrota del General Custer, el capitán de caballería Nathan Brittles intenta resolver un conflicto con los indios en armas. Todo ello en los últimos días antes de su jubilación.

Nivel espacio-temporal:

Ford tenía interés en esta temática y le motivó el éxito de su anterior película *Fort Apache*.

Posicionamiento del director:

Es una película donde muestra su afecto por grupos informales que funcionan como familias por elección.

Trayectoria temática del director:

El año anterior había realizado *Fort Apache* con notable éxito. Ford estaba interesado en explorar el mundo de los remotos puestos de la Caballería, como dichos puestos funcionaban

Fig. 124. Cartel de *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).

como familias informales así como los sacrificios que la vida militar exige. A continuación filmaría *Río Grande* (1950) quedando constituida una trilogía sobre la Caballería.

Masculinidad:

El personaje de Nathan Brittles personifica una masculinidad de carácter patriarcal con las marcas que le son propias: autoridad, experiencia, paternalismo. Sus relaciones con el sexo opuesto son algo del pasado (representadas por la presencia de su mujer fallecida tiempo atrás); la actividad amorosa queda limitada a sus jóvenes subordinados.

Héroe:

Brittles representa un tipo de héroe sensible, reflexivo y experimentado, más inclinado hacia la astucia que a las explosiones de violencia, con un sentimiento de nostálgica de amargura motivado por la pérdida de su amada y por los sacrificios de su carrera militar..

Nivel contextual y referencial:

La historia se desarrolla durante seis días, desde el lunes 5 hasta el día once de junio de 1876, tras la derrota del general Custer durante las guerras indias. Es un mundo marcado por la rápida expansión hacia el Oeste y el conflicto étnico. Los personajes hacen honor al modelo de masculinidad victoriano imperante en la sociedad anglosajona de la época.

Valoración global:

Es una de las películas más amables de Ford aunque se desarrolle en un contexto violento, en el que hace un llamamiento a una solución pacífica de los conflictos (como la Guerra Fría que en ese momento se iniciaba). Como vehículo utiliza una configuración formal muy cuidada y premeditada en la que es una de sus cintas visualmente más hermosas.

Una escena destaca por la exhibición del concepto de masculinidad asociado al grupo (en este caso, al militar), como ejemplo: la escena en la que le regalan un reloj al capitán Brittles por su próxima jubilación y retarda el guardar las gafas, con la cabeza agachada ante el momento emocional que intenta disimular. Podemos ver en el segundo fotograma como mira alejarse a los hombres.

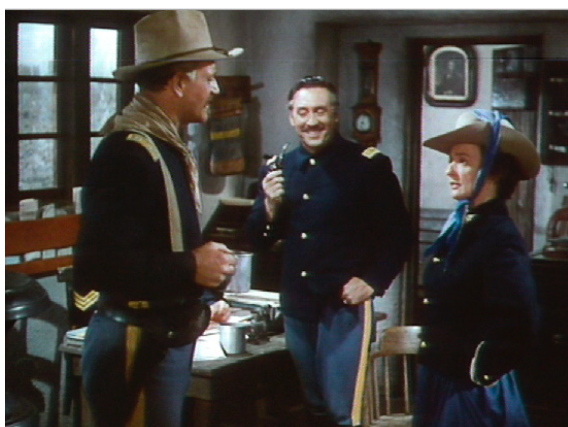


01:14:26



01:38:12

El concepto de feminidad adaptada al medio militar lo encontramos en las vestimentas de las dos mujeres que se unen a la patrulla, con un carro con sus posesiones, en el fotograma de la izquierda el capitán comenta la extraordinaria vestimenta de la mujer del mayor, y en el fotograma de la derecha recibiendo el saludo reglamentario por parte de la joven.



00:20:23



00:20:58

En otra escena, la mujer del mayor llamada “calzones de hierro” y protagoniza por la actriz Mildred Natwick, que con su sola presencia y mando consigue enviar al sargento Quincannon al calabozo.



01:21:47

La explicación del ser militar, que es un tipo de estado (en el que no se discierne entre la masculinidad ni la feminidad, aunque exista y se reglamente en otros terrenos), estado que se rige por la adaptación al cambio, lo que vemos en la mujer del coronel cuando comenta que nunca ha visto salir una rosa de ninguno de los jardines que ha plantado, y en un momento en el que le comenta a la joven: que no es militar todavía ya que ha pedido perdón, comentario este que repite en otras dos ocasiones a lo largo del film.



00:50:34



00:50:40

Una secuencia destaca dentro del concepto heroico, cuando el capitán Brittles, en mitad de toda la revuelta con los indios, va a despedirse de un jefe indio, viejo amigo suyo.



01:27:48



01:29:27

4.5.3.5. *The Wings of Eagles* (Escrito bajo el sol, 1957)

“Yo no quería hacer la película porque Spig era un gran amigo mío. Pero tampoco quería que la hiciera ningún otro.”

(Ford, J, 1963).



Género:

Biografía, melodrama, bélico.

Fig. 125. Cartel de *The Wings of Eagles* (1957).

Palabras clave:

Familia, superación, patriotismo, destrucción de una familia, paternidad, camaradería, pérdida.

Sinopsis:

Biografía de Frank Wead (Spig), amigo personal de Ford. Tras una incipiente carrera en la aviación naval y un conflictivo matrimonio, Wead queda paralítico. Recuperándose parcialmente e incapacitado para el vuelo, inicia una carrera como guionista en Hollywood. Más adelante jugará un papel determinante en la campaña del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial.

Nivel espacio-temporal:

Ford homenajea a su amigo a la década de su muerte. La película es rodada en tono menor y afectuoso entre proyectos mayores (*The Searchers* y *The Horse Soldiers*). La distancia temporal con respecto a lo relatado en la primera mitad de la película le confiere un curioso aire nostálgico y anacrónico.

Posicionamiento del director:

La cercanía del personaje retratado impele al director a tomar un camino intermedio entre la dolorosa familiaridad y la idealización. Se permite un raro momento de nostalgia con respecto a su propia carrera dándole un aire de *slapstick* a las primeras secuencias, e incluyéndose a sí mismo en el relato bajo otro nombre.

Trayectoria temática del director:

Ford estaba obsesionado con todo lo relativo a la Armada, y Wead había formado una parte importante de su pasado y de su carrera. Con sesenta y dos años, y transcurridos diez desde la muerte de su amigo, el director siente la necesidad de echar la vista atrás.

Masculinidad:

Ford no oculta que la masculinidad de Wead se encuentra detrás del principal fracaso de su vida, su incapacidad para amoldarse a la vida familiar. Pero esa misma masculinidad está en el origen de los éxitos de su vida.

Héroe:

Es precisamente tras su simbólica emasculación cuando las características heroicas del personaje se desarrollan plenamente: superar la parálisis y servir a su país.

Nivel contextual y referencial:

El filme se desarrolla durante una época importantísima en la vida de Ford, la que transcurre entre los inicios de su carrera y la Segunda Guerra Mundial.

Valoración global:

Los compromisos derivados de su condición de proyecto difícil de vender, así como las diversas épocas retratadas, y el hecho de que la historia le es dolorosamente próxima, le da a *The Wings of Eagles* un tono extraño: nostálgico, en ocasiones menor, pero también maduro.

Destacando rasgos de masculinidad, por ejemplo cuando se estrella con el avión, entendida esta masculinidad como juvenil, camorrista e irresponsable, aunque podemos decir que ese rasgo continua a lo largo de la carrera militar. Otro rasgo, en esta ocasión de heroicidad destaca en el hospital en el momento en el que intenta volver a caminar.



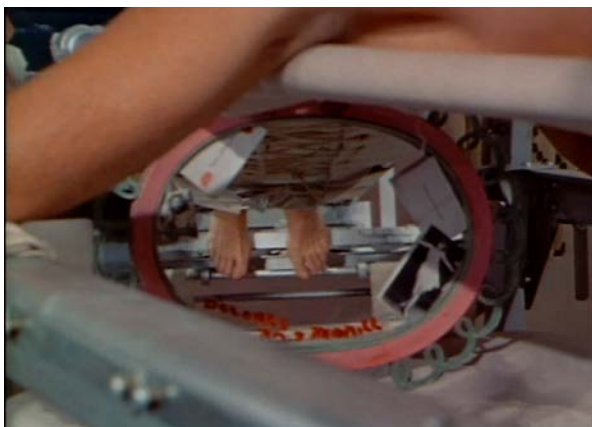
00:11:2



00:11:41



00:30:28



00:52:47



00:53:05

4.5.3.6. *The Last Hurrah* (El último hurra, 1958)

“Aquella película me gustó mucho.

Y Tracy era un tío maravilloso para trabajar con él.”

(Ford, J., 1963)



Género:

Drama político.

Palabras clave:

Clasismo, prejuicios, corrupción, estereotipos.

Sinopsis:

El anciano populista y algo tramposo alcalde de una ciudad de Nueva Inglaterra se enfrenta a su última campaña electoral. En ella chocará con sus viejos adversarios de siempre, las clasistas élites de la ciudad, y tendrá la oportunidad de transferir algo de su filosofía de vida a su joven sobrino periodista.

Nivel espacio-temporal:

En 1957 el realizador ya había alcanzado en repetidas ocasiones la cima de su carrera. Con sesenta y tres años y hábitos de vida poco saludables Ford empezaba a sentirse cansado. Los Estados Unidos estaban cambiando rápidamente, así como Hollywood, y el director se sentía cada vez más aislado y fuera de lugar. Quizás intentando conjurar tal sensación decide dirigir una de sus películas más modernas y contemporáneas, centrada además en la figura de una vieja gloria.

Fig. 126. Cartel de *The Last Hurrah*.

Posicionamiento del director:

Un tema recurrente en la filmografía del director son los universos aislados que sobreviven alimentados por la nostalgia en un mundo que los deja atrás (*Judge Priest*, *The Quiet Man*). Con frecuencia estos universos están situados en el pasado (el Viejo Oeste, el sur mitológico), o bien están dibujados de un modo atemporal (la Irlanda soñada). Ford hace una concesión al realismo y escoge una novela de ambientación contemporánea en la que se certifica la imposibilidad de intentar resistirse a las inexorables fuerzas del cambio.

Trayectoria temática del director:

The Last Hurrah vuelve sobre algunas de las preocupaciones propias de Ford: la tensión entre progreso y tradición, la pervivencia de la intolerancia y los prejuicios sociales, el amor perdido, la imposibilidad de separar las buenas acciones de las malas, ...

Masculinidad:

El director trabaja por primera vez en veintiséis años con Spencer Tracy y aprovecha la figura filmica del actor para personificar uno de sus modelos de masculinidad predilectos: el patriarca benevolente que recurre a las más pícaras artimañas para resolver las problemáticas de la historia mientras los jóvenes se dedican a las actividades propias de su edad. Al igual que anteriormente Will Rogers o el Wayne de *She Wore a Yellow Ribbon*, Tracy representa una masculinidad patriarcal pero carente de “terribilitá”.

Héroe:

Nos encontramos ante otro paradigma “fordiano”: el héroe en la sombra que, ajeno a todas las marcas externas que son propias del héroe, aporta las acciones resolutivas fundamentales del relato. Sin embargo, en concordancia con el tono cansado del filme, las acciones de Skeffington son de poco alcance y no determinan nada sustancial en el devenir dramático de la película. Todo aquello que lo convierte en un héroe “fordiano” queda relegado al pasado y durante el metraje, a lo máximo a lo que podemos asistir, es al protagonista desbloqueando un préstamo para unas viviendas sociales.

Nivel contextual y referencial:

Se trata de una película de ambientación contemporánea que plasma el momento en que la estable sociedad americana de la posguerra empieza a mostrar sus primeras grietas, proceso

que culminaría con los bruscos cambios de los años sesenta. El director no había sido reacio a trabajar en televisión y la decisiva influencia que el nuevo medio estaba ejerciendo en la vida americana, incluyendo la política, queda reflejada en el film en un rasgo de modernidad que sorprende en Ford.

Valoración global:

Los pocos elementos dramáticos de *The Last Hurrah* (las relaciones familiares, una campaña electoral, ...) permiten a Ford concentrarse en las relaciones personales y en el estudio de caracteres. Echa mano de una fotografía en estudio particularmente despojada, que tendrá su continuación en los abstractos decorados de *The Man Who Shot Liberty Valance* y *7 Women*. El magnífico trabajo de Tracy nos hace lamentar que actor y director no hubiesen colaborado con más frecuencia.



00:03:4



00:37:19



00:52:06



00:52:32

4.5.3.7. *Sergeant Rutledge* (El sargento negro, 1960)

“Me gustó aquella película. Era la primera vez que mostrábamos a un negro como el héroe.”

(Ford, J., 1963)

Género:

Wéstern, *thriller* judicial.

Palabras clave:

Ejército, racismo, comunidad, prejuicio.

Sinopsis:

El sargento de color Braxton Rutledge es acusado de violación y doble asesinato en un remoto puesto de caballería. Su huida se ve perjudicada no solo por sus perseguidores sino también por su amor a la vida militar. El subsiguiente juicio se convierte en un campo de batalla por los prejuicios y tensiones raciales.

Nivel espacio-temporal:

Otra película más de la fase final de la filmografía “fordiana” en la que se combina el cansancio con la seguridad y relajación del director.

Posicionamiento del director:

A lo largo de toda su carrera había demostrado su interés por el tema de la intolerancia y los prejuicios, más específicamente los de carácter racial. La lucha por los derechos civiles era un asunto candente en la América del momento y Ford se sentía obligado a aportar su comentario al respecto.



Fig. 127. Cartel de *Sergeant Rutledge*.

Trayectoria temática del director:

A pesar de ello, estamos en 1960, y Ford no puede evitar ser un americano blanco nacido en el siglo XIX: hay ciertos límites que Ford no pudo cruzar (por ejemplo, el romance interracial). Afortunadamente, los retratos raciales más embarazosos (esclavos, vagos y cortos de luces) que habían aparecido en películas anteriores asoman aquí.

Masculinidad:

Las pinturas sobre el salvaje Oeste que hicieron célebre al pintor Frederic Remington fueron una fuerte inspiración visual para la trilogía de la Caballería 1948-1950, especialmente para *She Wore a Yellow Ribbon*. Entre otros aspectos, Ford comentó su admiración por cómo Remington consolidó el retrato físico del soldado de Caballería "... anchos hombros y cinturas pequeñas ...". Woody Strode personificó a la perfección dicha iconografía. Todos los atributos y marcas externas de este modelo de masculinidad están presentes de modo sobredimensionado en el personaje del sargento Rutledge: físico enjuto y poderoso, sequedad expresiva, actitud altiva y un delicado equilibrio entre desaliño y pulcritud propia de la vida militar en la frontera. La raza del personaje añade cierta ironía a tal perfección representativa. No hay nada casual en ello; Ford deja bien claras sus intenciones en las secuencias nocturnas de reposo, viriles cánticos militares y la imponente y vigilante silueta de Strode recortada contra el telón de la noche. Todo ello mientras los dos protagonistas blancos de la película hablan admirativamente sobre el sargento y los soldados negros de Caballería.

Héroe:

Ni siquiera para el espectador de su época habría dudas sobre la inocencia del personaje titular (con respecto a los cargos de los que ha sido acusado). Desde luego, para Ford no las hay y aunque la narración sigue las pautas tradicionales del drama judicial es imposible no prever el resultado. El director adorna al personaje con todos los atributos físicos del héroe y le hace ejecutar todas las acciones que le son propias. De hecho, este es uno de los ejemplos en los que se superpone el héroe "fordiano" con el héroe tradicional. A pesar de su condición de prófugo, sus acciones son determinantes, justas y sacrificadas. Como en la trilogía de la Caballería que le precede, la vida militar concebida como analogía de la vida familiar es el contexto ideal para desplegar el sacrificado y discreto heroísmo de los personajes. El protagonista no solo

sacrifica su huida para auxiliar a sus camaradas en peligro sino por la necesidad de volver a la única familia que conoce. *Sergeant Rutledge* no es exclusivamente un filme sobre el prejuicio racial; también sería un valioso apéndice a la trilogía de la Caballería, incidiendo en los mismos aspectos que las películas anteriores.

Hemos comprobado como para el héroe “fordiano” la recompensa amorosa que le corresponde al héroe tradicional no debe de ser algo que deba darse por descontado. Con frecuencia ni siquiera se plantea: la edad o a la presencia obsesiva de la esposa fallecida pueden excluir al héroe del terreno amoroso. En el caso que nos ocupa es la raza. De hecho, podríamos sospechar que la presencia de Jefry Hunter obedece exclusivamente a la necesidad de valerse de un personaje blanco que esté disponible para el romance que el público requiere. La otra motivación para la inclusión del personaje del teniente Cantrell es añadir un elemento más a la lista de oprobios raciales que nos muestra la película: históricamente, las unidades compuestas por afroamericanos solo podían tener oficiales y mandos blancos.

Nivel contextual y referencial:

Otra película más enmarcada en el conflicto indio posterior a la Guerra Civil. De gran importancia son las actitudes raciales en la América de este momento, que no deja de ser un reflejo del debate sobre los derechos civiles candente en el momento en el que se rodó el film.

Valoración global:

Ford hace un valioso comentario sobre la discriminación racial en su sociedad (tanto en su época como en el periodo que refleja su película). Quizás fuerce un poco la mano insistiendo tanto en las grandes virtudes que adornan el personaje de Rutledge pero, a cambio, deja intuir algunas precisas sutilezas acerca del asunto, como el proceso de infantilización y de emasculación al que se tiene que someter un hombre afroamericano para ser admitido por la población blanca. Todo ello lo vehicula en un entramado argumental de difícil y no siempre exitoso equilibrio entre el wéstern militar, el *thriller* judicial y el drama social.

Dos ejemplos destacados encontramos de masculinidad (los dos primeros fotogramas y de heroísmo, en el momento en el que se arrepiente en la huida y vuelve.



01:23:25



01:23:45



00:51:24



01:15:22

4.5.3.8. *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance, 1962)

“Creo que los dos eran buenos personajes, y me gustaba el argumento, y nada más. Yo soy un director duro; me dan un guión; si me gusta, lo hago-....Si no me gusta, lo rechazo.”

(Ford, J., 1963)



Género:

Wéstern urbano.

Fig. 128. Cartel de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

Palabras clave:

Leyenda, sacrificio, progreso, nostalgia, lealtad, ley.

Sinopsis:

Tras la domesticación del salvaje Oeste, el senador Randson Stoddard y su mujer regresan a la ciudad a la que este inició su carrera política para asistir al entierro del viejo vaquero Tom Doniphon. Allí Stoddard rememora ante los periodistas la auténtica historia del hecho violento en el que se basa su carrera. Sin embargo, los periodistas deciden que la leyenda es más conveniente.

Nivel espacio-temporal:

Filmada en la fase final de su carrera, y considerada en el momento como su última gran película, era un viejo proyecto del realizador. El film funciona en muchos aspectos como un resumen y como una recapitulación concentrada del cine de su autor.

Posicionamiento del director:

Ford era consciente de haber fundado una carrera sobre la idealización de la etapa formativa de su país. En *The Man Who Shot Liberty Valance* dice la última palabra al respecto, plasmando las feas realidades pero dándole una razón de ser a dicha idealización. El hecho de que los actores interpreten a personajes que son versiones mucho más jóvenes de sus personas filmicas incrementa el carácter de representación del título.

Trayectoria temática del director:

The Man Who Shot Liberty Valance incide en temas muy caros para el director. La tensión entre las fuerzas del progreso y de la civilización (ejemplificadas por la profesión legal de Stoddard) contra el encanto salvaje del Viejo Oeste, puede encontrarse en títulos como *My darling Valentine*. El proceso de formación de las leyendas y su utilidad social ya aparecen en Ford Apache.

Masculinidad:

Las constantes “fordianas” en lo que respecta a la masculinidad aparecen aquí analizadas poliédricamente en cuatro personajes distintos: Doniphon, Stoddard, Pompey y Valance. La firmeza y la autoridad del primero; la constante emasculación a la que es sometido el segundo por su incapacidad para la violencia; la lealtad y estabilidad del tercero; y la brutalidad camorrista del villano titular.

Héroe:

Algo similar a lo anterior se puede aplicar al héroe y sus marcas. Pero esta vez, la reflexión es casi de carácter histórico, como inventariando las diversas fuerzas que dan forma a una sociedad.

Nivel contextual y referencial:

La película se inicia cuando el lejano Oeste es solo un recuerdo legendario. Las rememoraciones del personaje de Stewart dan pie a un largo *flashback* que se desarrolla varias décadas antes, en su juventud, momento en el que la colonización del Oeste era un proceso en marcha. La década de 1960 en su momento en el que los Estados Unidos se estaba replanteando muchos aspectos de su pasado.

Valoración global:

La desnudez de los decorados y lo estilizado de la fotografía denuncian la intención de Ford de concentrarse solo en lo fundamental. Ello da pie a un filme de estética y emociones condensadas. La avanzada edad de los actores protagonistas y lo poco realista de los decorados disgustó a muchos críticos de la época, pero otros supieron ver que esos mismos factores contribuyen a convertir a *The Man Who Shot Liberty Valance* en una sentida síntesis y una profunda reflexión de autor sobre su propio cine.

Distintas expresiones de la masculinidad: Wayne y Steward.



00:22:51



00:30:28



00:36:29



01:10:49

4.5.3.9. *7 Women* (Siete mujeres, 1966)

“Creo que era una buena película. Y para mí fue un buen cambio hacer algo tan distinto como una película que solo trataba de mujeres. Creo que era una película fabulosa.”

(Ford J., 1963)

Género:

Melodrama de aventuras.

Palabras clave:

Religión, sacrificio, intolerancia, inversión de roles, familia improvisada.

Sinopsis:

La doctora Cartwright llega como nueva médico a una misión cristiana americana en el norte de China, en la frontera con Mongolia; nadie esperaba una mujer, y menos una mujer moderna e independiente. Allí se enfrenta a la fanática e intolerante directora de la misión. Finalmente, la doctora se sacrifica para salvar al resto de los miembros de la comunidad de unos brutales señores de la guerra.

Nivel espacio-temporal:

Ford se encontraba en la fase final de su carrera. Estaba enfermo y cada vez le resultaba más difícil sacara adelante sus proyectos. Eligió esta historia impropia del Ford de posguerra para quitarse el estigma de director de wésterns y para probar enfoques formales y temáticos nuevos en él.



Fig. 129 Cartel de *7 Women* (1965).

Posicionamiento del director:

Ford lleva la historia a su terreno y es fácil encontrar planteamientos habituales en él: su predilección por los marginados y los incomprensidos, su desprecio por los intolerantes y “respetables”, y su interés por los pequeños grupos aislados que funcionan como familias ad hoc (como es el caso del ejército en su trilogía sobre la caballería).

Trayectoria temática del director:

John Ford venía de intentar sacar adelante sin éxito proyectos muy personales y queridos, como *Cheyenne Autumn* y *Young Cassidy*.

Masculinidad:

La visión sobre la masculinidad resulta anómala en Ford. Los hombres de la película son débiles e indecisos o bien, brutales y sin cualidades redentoras. Ayudado por la interpretación de Anne Bancroft, Ford consigue sintetizar con naturalidad y sin esfuerzo las cualidades de sus héroes masculinos en el personaje femenino de la doctora Cartwright.

Héroe:

Esta es una de las ocasiones en las que el personaje adornado por las marcas del héroe es también el agente resolutivo.

Nivel contextual y referencial:

La historia transcurre en la caótica China de los años 30, un contexto que hubiera sido más adecuado para un melodrama contemporáneo a la acción que narra. Este fue uno de los factores que influyó en el rechazo de la crítica y del público. En la época en la que se filmó la película se podrían haber realizado asociaciones actuales con la Guerra Fría y el conflicto con la República Popular China; sin embargo, Ford estaba más interesado en el universo interno de la cinta.

Valoración global:

Aunque la película se ve lastrada a los ojos del público y la crítica de su época por ciertos convencionalismos del viejo Hollywood, propios de un director nacido en 1894, es uno de los títulos más sensibles y delicados de su autor, con un ritmo cautivador y tenso, y de gran belleza formal. En oposición a las últimas películas de su carrera, de estructura relajada, *7 Women* es una película extremadamente concisa, que arroja una luz nueva pero familiar a la visión “for-

diana” de la masculinidad y a las cualidades del héroe, dos ejemplo observamos en los siguientes fotogramas, los dos primeros refieren a la masculinidad y los dos siguientes a la heroicidad.



00:10:25



00:11:02



01:17:56



01:21:57

4.5.4. Configuración del personaje en las obras referentes

Justificación de los ítems del esquema de análisis comparado de obras y personajes

Más allá de la ambientación y el marco conceptual en que se desarrolla la peripecia contenida en cada título, la visión “fordiana” proyectada sobre la naturaleza, consecuencias y superposición (o no) de la masculinidad y el heroísmo se solidifica y concentra en los personajes protagonistas que identificamos como hombres y héroes; identificación que se produce por la lectura de signos codificados que Ford puede respetar o no.

En **Personaje** se especifica el personaje en el cual se han destilado los atributos del protagonismo, de la masculinidad o del heroísmo, o de ambos; y si dichos atributos han sido repartidos entre más de un personaje principal.

Marcas del héroe señala los aspectos físicos y externos que han sido utilizados para dibujar y presentar la condición de hombre masculino y héroe (y que nosotros hemos reconocido como tales, en virtud de un código común). Constitución física; gestualidad, perfil y modo de andar; atributos y herramientas de su carácter y profesión.

Relaciones establece cual es la condición social (hacia quiénes proyecta su masculinidad y heroísmo) y el modo en que dicha condición determina sus acciones.

Respecto a **Espacio**, podemos considerarlo como otro rasgo externo o atributo del personaje. Un ambiente urbano o el amor por las amplias praderas dice tanto como el uso de las armas o unos gestos seguros y calculados.

El **Tiempo** hace referencia al momento (potencial o actual) en que el personaje se encuentra. Dicho espacio temporal marca el carácter y adecuación de su masculinidad y las necesidades a las que responde su heroísmo.

En lo referente a **Acción**, destacamos cuáles son los actos específicos que ponen de relieve la naturaleza de la masculinidad del personaje y su adecuación con las exigencias del héroe.

Consecuencia revela el alcance, poder y naturaleza de la masculinidad y heroísmo del personaje y cómo se manifiestan y culminan dramáticamente.

Película	Personaje	Marcas del héroe	Relaciones	Espacio	Tiempo	Acción	Consecuencia
<i>Judge Priest</i> (1934)	El juez Priest	Físico modesto. Vestir formal pero relajado. Gafas ocasionales. Gestos pausados.	Viudo. Solitario pero social. Simpatía por los marginados.	Ambiente rural. Tribunal. En el río de pesca. Jardines sureños. Es el espacio privado, el social y el judicial.	Acciones a largo plazo. Ritmo pausado. Es el tiempo consciente por parte del juez.	El juez discierne las situaciones y da a cada momento su necesario contenido o acción.	La preservación de una fantasía comunal de armonía y atemporalidad.
<i>Stagecoach</i> (1939)	El forajido Ringo Kid	Físico imponente. Vestir funcional. Gestos y andares deliberados. Uso de armas.	En busca de familia. Simpatía por los marginados.	Espacios abiertos. Ciudad fronteriza. Los distintos estratos sociales se aúnan en un espacio común: la diligencia.	Acciones a largo plazo. Reacciones defensivas ante las emergencias. Es el tiempo de la integración para el héroe y el tiempo de la reconciliación con su realidad de la mayoría de los personajes.	Las distintas acciones de salvación social (el médico borracho, la repudiación de la joven) se entrelazan con las acciones de salvación vital (de los indios, en el momento del parto, en el momento del juicio de salvación a la mujer sureña por parte de su conciudadano).	Un raro caso de plena consecución de objetivos (planeados e improvisados): justicia para su hermano, salvación del grupo, mantenimiento de la propia libertad y formación de una familia.
<i>The Grapes of Wrath</i> (1940)	El agricultor y ex convicto Tom Joad	Físico enjuto y ágil. Vestir rural. Andar pausado pero deliberado. Gestos tensos.	Soltero. Relaciones familiares. Desconfianza hacia la autoridad.	Ambiente rural. Caminos secundarios. Granja familiar. El nomadismo hace que el camión sea no solo el transporte, sino también la vivienda y el espacio vital (donde se vive y muere). Campamentos de braceros.	Acciones a largo plazo. Explosiones de rabia. Es el tiempo del cambio de paradigma, de la vida sedentaria y agraria al nomadismo, de la no conciencia social al despertar social y vital	Las acciones se desencadenan trágicamente hasta llegar a la aceptación por parte de la madre y a la lucha social por parte del hijo.	Ante la enormidad del desafío, Tom obtiene la consciencia de su lugar en el esquema global. Su madre consigue mantener, unida y en marcha, los restos de la familia.
<i>She Wore a Yellow Ribbon</i> (1949)	El capitán de caballería Brittles	Físico imponente. Vestir militar pero informal (de campaña). Gafas ocasionales. Bigote, andar pausado y cansado.	Viudo. Su familia es el ejercito. Respeto hacia el otro (los indígenas).	Espacios abiertos y fuerte fronterizo. El espacio militar	Es el tiempo de las despedidas. Tiempo de jubilación, tiempo de cierre de duelo, tiempo de conciliación de terceros.	Acciones a largo plazo propias de la vida militar. Acciones improvisadas a muy corto plazo. Acciones de organización ante la marcha.	Las consecuencias de sus acciones, debido a lo sereno y reflexivo de las mismas, son la resolución de los desafíos inmediatos, al menos temporalmente. Esto incluye mantener su lugar en el mundo que conoce.
<i>The Searchers</i> (1956)	El ex militar Ethan Edwards El huérfano recogido Martin.	Ethan: físico monumental. Vestir funcional. Gestos y andares amenazadores. Uso de las armas. Martin físico atlético. Vestir asilvestrado. Gestos de torpeza que van disminuyendo a lo largo de la trama.	Ethan: enamorado de su difunta cuñada. Solitario. Desconfianza hacia la autoridad. Sociópata. Martín. Comprometido y con relaciones familiares satisfactorias y marginado social.	Espacios abiertos (fotografiados como espacios bellos pero tortuosos) y granjas familiares. Poblados indios.	Es el momento de reconstruir la familia, la comunidad y los tiempos pasados, aunque sea simbólica y a costa de otros, incluyendo al mismo héroe.	Ethan: inicialmente, acciones brutales guiadas por la frustración de una vida de pérdidas. Por último, motivadas por la consciencia de que las pérdidas propias no sean también ajenas. Martin: más allá de la necesidad de mantener a raya a Ethan, sus acciones reflejan la necesidad de mantener una familia.	Ethan: Sus acciones finales dan sentido a las anteriores, propias y ajenas; como exorcismo propio y como reconstrucción de un pasado sobre el que se construye el futuro comunitario. Martin: Sus acciones compensan las de Ethan, y son las que permiten que este culmine su viaje.

Película	Personaje	Marcas del héroe	Relaciones	Espacios	Tiempo	Acción	Consecuencia
<i>The Wings of Eagles</i> (1957)	El piloto naval, guionista cinematográfico y amigo de John Ford, Frank Wead	Físico imponente. Vestir pulcro sin exceso. Gestos y andares inicialmente agresivos y acaban siendo modestos.	Permanente conflicto matrimonial. Se inicia como un rebelde y se vuelve autoridad.	Los cielos. Oposición entre los espacios de “hombres” y los espacios de “mujer” (cantina y hogar). Hospital. Despachos de Hollywood y buques de la armada.	Tiempo de comprender (aunque sea demasiado tarde) que el inconformismo puede ser una fuerzas constructora.	Las acciones convulsas y a corto plazo de un adicto a las emociones fuertes. Al final tiene que guiar esos impulsos en beneficio de los demás y en un proyecto a largo plazo.	Sus acciones (incluyendo las que no acomete) llevan a la destrucción de su familia. Al final, no solo ayudan a su país, también le dan sentido a su propia vida.
<i>The Last Hurrah</i> (1958)	El alcalde Skeffington	Físico mediano pero robusto. Vestir pulcro pero modesto. Gestos cansados y tendencia al contacto físico.	Viudo. Solitario rodeado de aduladores.	Todos los distritos de la ciudad en campaña electoral. Despachos y casas ajenas.	Momento para asumir, quizá con amargura pero siempre con serenidad, que el tiempo propio ha pasado y no se puede ejercer el poder propio indefinidamente.	Las pequeñas acciones propias de una figura patriarcal sobre las que muchas vidas se apoyan.	El alcalde Skeffington se ve finalmente impotente para conseguir sus principales propósitos.
<i>Sergeant Rutledge</i> (1960)	El sargento de caballería Rutledge	Físico escultural. Vestir formal y pulcro (muestra de orgullo). Gestos que denotan autoridad. Escaso uso de las armas.	Su familia es el ejercito. Excluido de la comunidad blanca.	Espacios abiertos. Fuerte fronterizo. Espacios civiles anexos al fuerte.	El tiempo de reconocer que, en la construcción de un futuro mejor (para tu grupo o raza), los logros propios (la perfección profesional), pueden no ser determinantes ante fuerzas mayores (el prejuicio).	Son acciones (rápidas y determinantes) guiadas por dos motivaciones opuestas: la preservación de su vida y de su libertad, y su lealtad al grupo (regimiento, ejército, país, raza).	La justa conclusión para el Rutledge proviene de las acciones del teniente Cantrell. Lo que el sargento consigue beneficia exclusivamente a su grupo.
<i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> (1962)	El rancho Doniphon El abogado Stoddard	Doniphon físico imponente. Vestir que se inicia como pulcro y acaba descuidado. Gestos amenazadores. Uso de armas. Stoddard físico enjuto y desgarrado. Vestir emasculado. Gestos torpes. No armas.	Doniphon en búsqueda de familia. Representa la autoridad no oficial. Stoddard acogido por familia adoptiva. Socialmente integrado.	Rancho. Entre las sombras. La cocina de la casa de comidas. Espacios comunes para reuniones políticas. Los tres tipos de espacios: el del poder por la fuerza, el del orden por la fuerza y el poder por la palabra	Es el tiempo de la contención del que tiene la capacidad y procura no interferir (Doniphon), el de que intenta aplicar la fuerza bruta (el delincuente), es el tiempo del poder por la palabra (Stoddard)	La acción de Doniphon hace de enlace entre una realidad y la otra, cerrando la etapa del dominio bruto hacía el orden sin fuerza física. Acción tomada en su propio detrimento, y en beneficio de los que son más queridos, así como de la comunidad.	La conclusión que se deriva de las acciones de sus protagonistas es el ingreso de la comunidad en la civilización.
<i>7 Women</i> (1966)	La doctora Cartwright	Físico atlético. Vestir masculino funcional. Gestos relajados, alternados con frenética actividad.	Solitaria y rebelde. Rodeada de gente que la necesita.	Itinerancia. Misión cristiana. Hospital.	Es el tiempo de las acciones radicales. De la salvaguarda de la mayoría.	Acciones sin futuro propio, en cumplimiento de un juramento hipocrático. Acciones desesperadas y defensivas.	La conclusión es clara, determinante y brutal: la salvación del grupo a expensas del más fuerte de sus miembros.

4.5.5. Análisis global

En la sección que sigue extraeremos conclusiones globales y comparativas desde la lectura de los ítems que componen los análisis fílmicos realizados. Para ello cotejaremos cada uno de los títulos con los que les acompañan antes y después del referente *The Searchers*.

4.5.5.1. Análisis global de obras referentes

En lo que respecta al género, observamos que cuatro títulos (dos anteriores y dos posteriores) comparten marco genérico con el filme de 1956. *She Wore a Yellow Ribbon* y, hasta cierto punto *Stagecoach* y *Sargeant Ruthledge*, son wésterns de tema indio, si bien estas dos usan el asunto nativo como telón de fondo, mientras que en 1949 es parte fundamental de la narrativa. *The Man Who Shot Liberty Valance* es la única en que dicho trasfondo está ausente; aún así, todas comparten un componente fundamental en el western, el concepto de frontera y el discurso relativo al proceso de civilización de las tierras salvajes, con los avances y pérdidas que ello conlleva. *The Searchers* ocupa una posición especial, la fecha en que se desarrolla es la más temprana de todas ellas, los pioneros llevan suficiente tiempo como para sentirse parte de la tierra que ocupan, pero aún son pioneros. Los cuatro títulos comparados sorprenden a sus personajes a medio camino en el proceso de la llegada de la ley y el orden (blanco); la primera, por lo tanto, sirve de generatriz simbólica, Edwards sería, cronológicamente, el primero en la estirpe de los Doniphon, los Brittles o los Ringo Kid. Señalar también que *Seven Women*, aunque pertenece a un género bien distinto, adopta muchas de las formas del western fordiano; el grupo aislado, a modo de familia *ad hoc* (si bien en este caso disfuncional), en un contexto fronterizo y perentorio.

Los restantes cinco films pertenecen a géneros distintos, pero básicamente son dramas y melodramas. *Judge Priest* es una comedia, pero su pertenencia al campo de la “Americana” y su vivaz melancolía lo hacen entrar en el terreno del melodrama.

Todo ello nos lleva a pensar que, si bien Ford tendiera a aprovechar el marco genérico para subrayar ciertos temas (la familia improvisada y los grupos aislados, vidas vividas bajo la

sombra del peligro, el fin o la perpetuación de los modos de vida y la tensión entre el cambio social y la tradición...) y gustara de volver a territorios familiares, sus constantes temáticas y su visión del mundo transitaba con facilidad de un género a otro y proyectaba dichas obsesiones en contextos diversos. Así pues, el paso del mundo de posguerra a la sociedad mediática de finales de la década de los 50 que es central en *The Last Hurrah* nos sirve de analogía al fin de la frontera en *The Man Who Shot Liberty Valance*. En *Judge Priest* contemplamos un mundo artificialmente e idealizadamente conservado en la mente de los personajes y el director (como Innesfree en *The Quiet Man*), pero su versión de 1953 *The Sun Shines Bright in Kentucky* saca a primer plano la amenaza que late en el título de 1934: el fin del falso paraíso a manos de sus demonios internos (el racismo, el clasismo y la intolerancia) e internos (la industrialización, amenaza que se materializa en *How Green Was my Valley*); el personaje es más viejo y la fecha en que se desarrolla el argumento es posterior.

Las palabras clave que afloran como resultado del análisis aparecen con significativa frecuencia: intolerancia, amor perdido, familia..., si proyectamos y robustecemos dichos términos nos encontramos con un inventario de temas recurrentes.

Familias reales y familias de adopción (el ejército, fundamentalmente) aparecen en todos los títulos: En *Judge Priest*, tenemos la ausencia de familia nuclear del viudo juez protagonista, su querido sobrino y su más extensa y clasista familia lejana. En *Stagecoach*, la promesa de una familia implícita en el límpido romance de Dallas y Ringo Kid; el improvisado grupo familiar constituido por los ocupantes de la diligencia, que tienen que aprender a convivir juntos. En *The Grapes of Wrath*, la familia Joad en forzada desintegración. En *She Wore a Yellow Ribbon*, *Sargeant Rutledge* y el ejército (o la armada en *The Wings of Eagles*) como familia de adopción (la única que conocen) para viudos, prófugos y solitarios; y como familia de familias para los militares casados y con hijos. En *The Searchers*, la prácticamente extinta familia Edwards, a la que Ethan no podrá volver nunca más. Los Jorgensen funcionan como familia sustituta para Martin y la recuperada Debbie, a nivel real y por transferencia simbólica. Como ya hemos mencionado, *The Wings of Eagles* nos ofrece otro ejemplo de institución militar como familia adoptiva, así como una familia rota por las masculinas actividades del marido (como en *Rio Grande*, el título que sigue a *She Wore a Yellow Ribbon*).

La intolerancia, el odio al otro, es otra palabra clave que denota una obsesión característicamente fordiana. Con la excepción de *She Wore a Yellow Ribbon* (que, en el fondo, sería una película sobre la aceptación, la tolerancia, a uno mismo), en los restantes filmes reseñados encontramos este asunto en su corazón dramático; el clasismo y el racismo asoman su feo rostro en todas ellas. Pero en el título de 1956 hallamos una clara diferencia; es el personaje protagonista, destilado de atributos masculinos y heroicos, el vehículo del odio; en los restantes filmes comentados el protagonista es el heraldo de la tolerancia.

En lo que respecta a Nivel espacio-temporal, posicionamiento del director y trayectoria temática observamos una tendencia al tratamiento de temáticas que ya forman parte del inventario del director. La recurrencia a temas, ambientes y personajes comunes se ve enriquecida por constantes variaciones en detalle y tono. Estas variaciones adoptan dos orientaciones no muy bien diferenciadas. La primera hace culminar los relatos en pequeñas victorias personales o en la anónima contribución a victorias colectivas en las que la masculinidad y el heroísmo del personaje coinciden y juegan un papel claro.

4.5.5.2. Análisis global de la configuración de los personajes en las obras referentes

En el apartado que nos ocupa señalaremos las principales pautas que sobresalen en el esquema sobre la construcción del personaje fordiano en los filmes analizados.

En lo referente a las marcas externas encontramos dos tipologías principales: el físico estatuario de Wayne y Strode y la solidez, más modesta pero segura de Rodgers, Tracy y Crawford. Una tipología adicional es la representada por Fonda; pero, tras el abandono del actor, Ford no pareció interesado en intentar repetir el modelo que tan icónicos resultados le había dado en siete ocasiones. Pero dejando a un lado las divergencias, todos reúnen una característica común, los movimientos pausados propios del hombre casualmente premeditado, seguro de su capacidad para dominar el espacio y a aquellos que lo habitan y, sobre todo, que se sabe capaz de marcar los tiempos y las acciones. Dejando a un lado las emergencias, el hombre tal y como lo entiende Ford actúa cuando quiere él, sin dejar que nadie le marque los ritmos.

En lo que respecta a las relaciones personales de los personajes, contemplamos varias

dicotomías. Tenemos el binomio consistente en el hombre de familia y socialmente aceptado y el solitario cuya presencia es incómoda para el grupo social y cuyos intentos de formar familia no son saludados por el éxito; pero esta es una oposición de figura que se complica: el personaje puede ser asumido por una muestra limitada (el ejército, los marginados, etc.) del grupo social; el solitario puede ser bienvenido por el grupo, pero mantener su soledad familiar. Resulta recurrente la figura del otoñal patriarca viudo, cuya aceptación por parte de la comunidad no hace más que subrayar su soledad amorosa.

El espacio que habita el personaje es el propio de su profesión, pero observamos una clara y poco sorprendente oposición entre los espacios abiertos (la llanura, los cielos, el mar propios del modelo fuerte de masculinidad y del ejercicio de la heroicidad) y los espacios interiores o los urbanos, que implican feminidad, control social y cierta emasculación sobre el personaje masculino. A este respecto recordemos que Ford disfrutaba sobremanera de los rodajes en exteriores o, en caso de estar de vacaciones, de su yate *Araner*, lo cual indica un profundo deseo de libertad sin culminar.

Referente al tiempo en que el personaje desarrolla su peripecia, estos tienden a morar en burbujas estáticas (y extáticas) dentro de un marco histórico definido. La diferencia que encontramos dentro de la muestra analizada es la permanencia o la transitoriedad de dicha burbuja y el papel que juega el personaje en su mantenimiento o extinción.

Las acciones de los personajes vienen siempre marcadas por su carácter, por quién es. Pocas veces son resultado de una elección o decisión meditada,. Una toma deliberada de postura moral, tras una larga y tensa lucha interior, está fuera de lugar en el cine de Ford (y cuando así es, reconocemos que los personajes no tenían otra alternativa). El personaje fordiano no puede hacer otra cosa que lo que hace, como hombre y como héroe.

Las consecuencias de sus acciones o inacciones pueden ser positivas o negativas para el personaje. Pueden ser decisorias o de alcance muy limitado (fracasos, incluso). Pero lo que tiene en común todas ellas es que el mayor beneficiario de dichas acciones no suele ser el héroe; es el grupo alrededor del mismo el receptor en el que se manifiestan las consecuencias; estaríamos hablando pues, de héroes sacrificiales. A este respecto es en los últimos filmes donde encontramos el mayor grado de sacrificio: Tom Doniphon abandona lo que más caro le es

(el mundo en el que habita, la vida que anhela y la mujer a la que ama) en beneficio de la futura vida de Hallie y de los habitantes de Shindbone. La Dr. Cartwright lo pierde absolutamente todo (aunque aparentemente es la vida lo único que le quedaba) por la salvación de los habitantes de la misión. En toda la obra de su director no encontramos un personaje protagonista que de tanto a cambio de tan poco.

4.6. ANÁLISIS DE LA FUERZA DE LOS ATRIBUTOS

4.6.1. El universo a analizar

Tras el análisis de nuestro título referencial y de las obras significativas comparadas (y de los personajes que en estas moran), en el apartado que ahora nos ocupa sistematizaremos y cuantificaremos el valor, o la fuerza, con que la masculinidad y la heroicidad se manifiesta en los filmes de Ford y sus personajes. Para tal fin, hemos extraído una muestra de cincuenta títulos (que incluyen los diez recién mencionados), y que constituye el universo con el que trabajamos.

Los criterios de selección de los títulos que componen el universo presentado son los siguientes, por orden de prioridad:

- Todos han de ser de relativamente fácil acceso. Muchos de ellos son filmes bien conocidos, otros no son tan populares pero su visionado es posible para quien así lo pretenda. Esto, como es lógico, excluye títulos perdidos o cuya posibilidad de visionado se limite a instituciones públicas o privadas.
- Sobre todos ellos el autor de estas líneas ha de tener familiaridad y autoridad suficiente.
- Todos son largometrajes unitarios. Lo cual excluye films de capítulos, bien sean de autoría compartida o exclusivamente dirigidos por Ford.
- Han de ser de ficción. Lo cual deja fuera a documentales, reportajes, filmes educativos, etc.
- Tienen que haber sido destinados al medio cinematográfico. Excluyendo así films para televisión y capítulos de series televisivas.
- Su autoría, en términos de realización, ha de ser atribuible casi totalmente a Ford. Por supuesto, normalmente hay uno o varios directores de segunda unidad, lo cual no nos afecta. Aceptaremos igualmente títulos en los que otra persona haya podido dirigir porciones reducidas de los mismos (hayan sido acreditados por ello o no). También se podrán incluir si el montaje definitivo no es totalmente atribuible al director: no conocemos ningún

caso en que Ford haya renegado de la paternidad de ninguna de sus obras, a pesar de que algunas de ellas fueron significativamente mutiladas o alteradas. Fuera se quedan aquellas en las que Ford (acreditado o no) pudo dirigir tan solo algunos planos o secuencias; las que codirigió; aquellas que preparó concienzudamente y reprodujo, pero que no llegó a dirigir; así como en las que tuvo responsabilidad en el resultado final, sin que ejerciera labores de dirección. Dejemos a un lado también cualquier consideración acerca de quién es el autor de una película, puesto que no es esa ahora nuestra labor.

- Todos son títulos que consideramos que son significativos a la hora de arrojar luz sobre cualquier aspecto de la concepción “fordiana” de la masculinidad y la heroicidad.

- Igualmente, todos ellos son obras de indudable mérito artístico en nuestra opinión. Sin embargo, unas pocas no son películas particularmente notorias a este respecto, aunque no carecen de interés y, fundamentalmente, cumplen con el criterio previo de ser atinentes al tema de la masculinidad y la heroicidad.

- Finalmente, la mayor parte de ellas cuentan con cierto predicamento crítico. Muchas son obras que suscitan unánime admiración; otras gozaron de tal consideración en su momento, aunque hayan quedado algo olvidadas en tiempos más recientes. Por último, algunas cuentan con la atención de solo una parte de la crítica (aunque sea minoritaria), bien por ser relativamente desconocidas, bien por no generar sus encantos el suficiente consenso.

De este modo, el universo seleccionado queda constituido por los siguientes títulos: *Straight Shooting, Bucking Broadway, The Iron Horse, 3 Bad Men, Four Sons, Hangman's House, The Black Watch, Arrowsmith, Flesh, Pilgrimage, Doctor Bull, The Lost Patrol, Judge Priest, The Whole Town's Talking, The Informer, Steamboat' Round the Bend, The Prisoner of Shark Island, The Hurricane, Stagecoach, Young Mr. Lincoln, Drums Along the Mohawk, The Grapes of Wrath, The Long Voyage Home, Tobacco Road, How Green Was My Valley, They Were Expendable, My Darling Clementine, The Fugitive, Fort Apache, Three Godfathers, She Wore a Yellow Ribbon, When Willie Comes Marching Home, Wagon Master, Rio Grande, The Quiet Man, What Price Glory?, The Sun Shines Bright, Mogambo, The Long Gray Line, The Searchers, The Wings of Eagles, The Last Hurrah, Gideon's Day, The Horse Soldiers, Sergeant*

Rutledge, Two Rode Together, The Man Who Shot Liberty Valance, Donovan's Reef, Cheyenne Autumn y 7 Women.

Consideramos que una muestra de cincuenta obras es suficiente y muy significativa. Por supuesto, tal grado de representatividad no es uniforme; a partir de 1939 incluimos todos los largometrajes dirigidos por Ford; de su filmografía sonora anterior a la citada fecha, doce de veinticinco; de sus últimos filmes silentes, cuatro de los once que sobreviven; y de sus primeros años, dos largometrajes de la decena larga que se conserva total o parcialmente, siendo uno de ellos su muy significativo primer largo.

De cada uno de estos cincuenta largometrajes cinematográficos de ficción vamos a extraer al menos un personaje masculino significativo (en diecinueve ocasiones), siempre el protagonista; y con la excepción de *Pilgrimage* (donde el principal personaje masculino no es el protagonista) y *7 women* (donde el protagonista, aunque seleccionado, no es un hombre). La razón fundamental para la inclusión de un único personaje masculino en estos diecinueve títulos es la preeminencia de dicho personaje, estaríamos hablando de “one man shows”, y la inclusión de otros personajes masculinos no aportaría información nueva o distorsionaría los resultados en un grado no justificado por la importancia de dichos personajes a incluir.

Los restantes treinta y uno largometrajes aportan entre dos y seis personajes masculinos significativos cada uno. Estaríamos ante películas de fuerte carácter coral, en las que es difícil aislar uno o varios protagonistas claros; en otros casos, podríamos encontrar más de un protagonista (normalmente dos, sería el caso de, por ejemplo, *Fort Apache* y *The Man Who Shot Liberty Valance*), con lo cual todos ellos estarían incluidos; por último, tenemos los casos en que hay un protagonista o protagonistas bien definidos, pero otros personajes masculinos están configurados de tal modo que su inclusión en el análisis es forzosa, puesto que el o los protagonistas no pueden ser entendidos completamente sin su presencia (como ejemplo ilustrativo de tal combinación, sería el caso de Ethan en *The Searchers* con respecto a Martin, Clayton y Scar, que sirven como espejo u opuestos de tan difícil héroe).

Un total de quince obras aportan dos personajes cuyos atributos de masculinidad y heroicidad vamos a cuantificar (treinta personajes), siete contribuyen con tres (veintiún personajes), de seis de ellas se seleccionan cuatro personajes (veinticuatro). Por último, se incluyen dos

películas con cinco personajes analizados (diez más) y una con seis. Sumados a los diecinueve incluidos en sendos filmes que cuentan con uno, un total de ciento diez personajes cuya masculinidad y condición de héroe van a ser cuantificadas. Tan solo una última consideración antes de dar por cerrado nuestro recuento e inventario de títulos y personajes, los dos primeros filmes analizados (*Straight Shooting* y *Bucking Broadway*, ambos de 1917) comparten protagonista (Cheyenne Harry); pero no consideramos que eso afecte ni a nuestro análisis ni a la cifra total, el héroe que Ford y Carey diseñaron es el mismo (incluyendo el nombre) para un gran número de cintas entre 1917 y 1919 (la mayor parte de ellas perdidas), y su dibujo e interpretación consistente; pero lo cuantificamos como dos por razones de limpieza estadística y porque director y actor exploraron diversos aspectos del héroe y distintos contextos en que desarrollarlos (al menos así podemos deducirlo a tenor de las dos cintas que hemos visionado y analizado y por los testimonios de la prensa especializada de la época y los estudiosos que han tenido acceso a las restantes supervivientes y comentado la mismas).

4.6.2. Delimitación de los modelos de la masculinidad y la heroicidad

En lo que respecta a los marcadores de masculinidad y heroicidad seleccionados, y a los que van a ser sometidos cada una de las películas y personajes, han sido extraídos de diversas fuentes y organizados en función de su representatividad. En conjunto, nos darán una útil medida de la fuerza con que se manifiestan los atributos presentes.

Cuando están presentes de algún modo y medida en la configuración de un personaje, tanto la masculinidad como la heroicidad (y una vez suficientemente fijados ambos conceptos) confieren una serie de atributos, o de marcas externas reconocibles, a dicho personaje. La determinación de ambos conceptos ya ha sido establecida a lo largo del presente estudio; se ha intentado que de modo lo suficientemente abierto para dar contexto al estudio de ambos en el marco de la extensa obra del director, que presumimos equilibra clasicismo y particularidad (de ahí el origen y necesidad del estudio); pero también con la suficiente concreción como para fijar una norma que da razón de ser a la desviación comparativa de la misma.

Así pues, convenimos que el marco en el que definimos nuestros dos conceptos centrales podría ser clasificado como “clásico” o tradicional. Tanto clasicismo como tradicionalismo son términos que implican universalidad e inmutabilidad, tanto en el tiempo como en el espacio; lo “clásico”, entendido como acercamiento a las actividades humanas (y, en particular, al arte) presupone un canon general y de validez universal; que algo es clásico (una obra de arte o un concepto) implica que está animado por la inclinación de un orden internamente inapelable y deseable por todos y, por extensión, que dicho orden ha superado la prueba del tiempo y convence a todos lo que se ven expuestos a ello. Cuando eliminamos la componente deseable o intrínsecamente positiva, obtenemos el valor neutral de algo que ha gozado de una presencia prolongada, permanente y general.

Por lo tanto, el modelo de masculinidad y heroicidad con el que vamos a analizar los personajes que pueblan el universo seleccionado pueden ser considerados, en función de lo establecido, como clásicos. Es así porque creemos que es el modelo dominante en la época en que Ford desarrolla su obra y, en buena medida, también en nuestros días. Que es dominante supone que es reconocible por todos (algo indispensable para el análisis) y que es el patrón con el que se enfrenta el propio director y que, hasta cierto punto, asume (esto es, la propia realidad del modelo). Para desengranar dichos modelos (llamémosles, a secas, masculinidad y heroicidad) y someter a los personajes al estudio de su adecuación a los mismos, hemos identificado y aislados un número suficiente de atributos que han de adornar a los personajes que se ciñen a dichos modelos. Los atributos han de exhibir suficiencia no solo en número, también en su significación, han de ser los principales y centrales.

Asistidos por el amplio y robusto acervo cultural acerca de las nociones de masculinidad y heroicidad que, tanto a Ford como a nosotros mismos, nos son próximas y dominantes; y por los estudios que han definido su forma y composición, hemos identificados un total de veintiún atributos que constituyen ambos conceptos y sus modelos más presentes. Dichos atributos se remiten a siete categorías principales y pueden ser agrupados en consecuencia.

4.6.3. Identificación de los atributos de la masculinidad

Concentrándonos por el momento en el primero de nuestros conceptos rectores, debemos fijar los cimientos teóricos sobre los cuales vamos a edificar el entramado de atributos masculinos. Es preciso y fundamental recordar una vez más la idea de patriarcado. Independientemente de ser entendida en su sentido más amplio (como edificio filosófico y moral, que es como se define a sí mismo), o en su acepción más concreta y contemporánea (como estructura de poder, que es como se define desde el exterior), es del estudio del mismo y de la masculinidad en el contexto del patriarcado de donde se derivan la mayor parte de los atributos que vamos a barajar. Para tal fin conviene recordar los estudios de M^a Jesús Rosado Millán, en particular su Tesis Doctoral de 2010 Los hombres y la construcción de la identidad masculina, ya referenciada profusamente en el apartado 3.1. Aunque los atributos encontrados en la mentada obra son fácilmente identificables como marcas de la masculinidad; Rosado Millán los identifica, aísla y sistematiza con singular precisión y claridad. De este modo, encontramos un modelo que nos permite analizar y cuantificar en qué medida y con qué potencia se presentan los atributos de la masculinidad “fuerte” en nuestros personajes. Desde fuentes diversas, otros atributos han sido añadidos para complementar los ya presentes y para adecuarse a las masculinidades recurrentes en Ford.

Sin más, los atributos de la masculinidad y las siete categorías en que los organizamos, a razón de tres por cada una de ellas, son:

Atributos básicos. Son los que con mayor facilidad reconocemos como el núcleo de las características que la sociedad espera encontrar en un hombre que actúe como tal y como tal pueda ser considerado. Se entienden como intrínsecos a la alta masculinidad, o masculinidad fuerte; y son previos a los restantes atributos. Esto es, son necesarios para los siguientes y tienden fuertemente hacia ellos. Podemos resumirlos en:

Fuerza. La potencia física, pero también la potencia total que se desprende de la confluencia de solidez corporal y, ante todo, fuerza de carácter. La divergencia anatómica (dimorfismo sexual) y el espíritu depredador asociado a la masculinidad sustenta este atributo.

Inteligencia. Característica que tanto en su acepción más global como en la más práctica

se ha atribuido en monopolio al

Competitividad. El impulso constante de demostrar la propia superioridad (en términos bélicos, deportivos, amatorios, etc.) ha sido una cualidad aplaudida en los hombres dentro de las sociedades patriarcales.

Atributos que muestran **conciencia de paternidad**. Identificamos la paternidad como una de las funciones principales del hombre en la sociedad tradicional. La potencia engendradora ha sido uno de los marcadores definidores de la condición de hombre y es donde reside la esencia de la idea de patriarcado. Encontramos:

Conciencia de la paternidad. La definición de la valía propia en función de una de las potencias específicas de la masculinidad, la capacidad de engendrar, transmitir la información genética propia y mantener la prole.

Control de la propia promiscuidad. El dominio de los impulsos engendradores personales, la mantener el autodomínio ante la mujer y, sobre todo, la capacidad de garantizar la legitimidad y la propiedad de la propia descendencia.

Control de la promiscuidad femenina. Sobre ello se fundamenta el control y la propiedad de los medios en que la capacidad engendradora fructifica: la fecundidad femenina. Así como, en combinación del control de la propia promiscuidad, la garantía de la legitimidad de la descendencia.

Atributos que muestran **conciencia de poder**. Entendida en sentido bidireccional; el poder (o la potencia propia) proyectan dominio, y por tanto propiedad, sobre el entorno y los elementos que lo pueblan (y que podemos entender como recursos, sean objetos o personas); a su vez, la posesión de dicho entorno genera poder o lo refuerza (y establece la necesidad de protegerlo). Estos atributos comprenden:

Conciencia de propiedad. El poder no se fundamenta exclusivamente en la potencia propia, sino en la aplicación de la misma en la obtención y mantenimiento de recursos. La capacidad para contemplar el entorno, incluyendo a las personas que en él habitan; y sentir, con autoridad y convicción “mío”.

Necesidad de defensa de la propiedad. A la necesidad (y el derecho) de obtener, le sigue la de mantener lo obtenido.

Visibilidad del poder propio. El auténtico poder se manifiesta de modo claro e inequívoco. Es una consecuencia de la potencia propia, el sentimiento de propiedad que de ella se desprende, y la necesidad de disuadir.

Atributos de la **dominación**. Los atinentes a la superioridad (física, intelectual y moral) que permite la dominación de aquellos que habitan el entorno del que proyecta tal dominación. Desde el propio complejo patriarcal, son los que justifican y requieren el dominio; entendidas desde el exterior (posicionamiento neutral o crítico), son las que lo permiten. Consisten en:

Superioridad sobre las mujeres. Intrínseco a la propia naturaleza del patriarcado y sobre el cual se fundamenta su propia existencia, así como la legitimización de la misma.

Superioridad sobre los restantes hombres. Se desprende del ejercicio de la mayor parte de los demás atributos, fundamentalmente de los básicos.

Capacidad de organizar jerárquicamente a los otros hombres. No basta con que los demás hombres sientan su inferioridad ante el detentador de los auténticos atributos masculinos, han de aceptarlo y han de ser organizados en función de ello, organización que sostiene la pervivencia y vitalidad del modelo patriarcal.

Atributos de la **tensión**. Hace referencia al estado de tensión (predisposición, alerta, pre-activación) que requiere el ejercicio del poder, la dominación y la obtención y mantenimiento de la propiedad. Adicionalmente, y de modo afortunado; puede referirse a la tensión entre las capacidades, hasta cierto punto opuestas, que permiten la proyección del poder. Atributos constituidos por:

Pulsión. Al auténtico hombre se le presupone un fuego interior. Ha de albergar la pasión violenta que de impulso a su dominación del entorno y de los que le rodean.

Racionalidad. El auténtico hombre, aún animado por su fuego interior, no pierde el control ni pierde la capacidad de valorar con lógica las situaciones.

Agresividad. El auténtico hombre cuenta, al margen de las demás pulsiones, con un espíritu de agresión específicamente masculino. Una vez que está bajo el control del raciocinio, para evitar la destrucción del propio patrimonio, es el fundamento y el motor de muchos de los restantes atributos, permitiendo que se manifiesten.

Atributos que denotan una **dimensión afectiva**. Se remiten a las emociones que alimentan y que a su vez se derivan de algunos de los aspectos de la masculinidad fuerte, aunque no son necesariamente paralelos a la misma. Son:

Protección. Más allá de la necesidad de proteger su propiedad (sean personas u objetos de valor), se espera del hombre que sienta la necesidad de proteger a los que bajo su responsabilidad, están.

Sensibilidad. Ciertos modelos de masculinidad premian la capacidad de ser sensible al entorno y los acaeceres vitales. De este modo se complementan las dimensiones de la masculinidad, el hombre completo es perceptivo.

Emotividad. En ciertos contextos masculinos se aplaude y potencia la capacidad de “movido” por lo que la sensibilidad propia percibe, y manifestarlo de forma siempre viril.

Atributos de la **evolución sobre el modelo fuerte**. Recogen características que, según la perspectiva y posicionamiento adoptados, pueden ser identificadas como propias de lo masculino pero normalmente han residido en la periferia del modelo fuerte. Hemos seleccionado:

Pacifismo. La capacidad de valorar las situaciones genera la capacidad de llegar a compromisos y evitar los conflictos. En general, se espera de un hombre que no permita que los demás se vean envueltos en situaciones destructivas, pero también puede afectar a la paz propia.

Feminización. El contacto con las mujeres, que han de formar parte de la condición masculina, puede transmitir características femeninas. Otras situaciones también pueden provocar “domesticidad” y emasculación simbólica.

Valoración positiva de la igualdad con respecto a las mujeres. En determinados modelos sociales, la disconformidad y la incomodidad con la igualdad entre sexos se considera infantil e irracional y, por lo tanto, castradora.

4.6.4. Identificación de los atributos de la heroicidad

Del mismo modo, hemos identificado y aislado otros veintiún atributos constituyentes de la condición de héroe. Nos hemos apoyado, para tal menester y la igual que con los que le son propios a la masculinidad, en la vasta bibliografía que estudia la dimensión mitológica, cultural e histórica del concepto. En particular, los múltiples estudios sobre el carácter y naturaleza

del héroe y, en esta ocasión, las fuentes desde las que se han recopilado los atributos requeridos son más diversas y heterogéneas y todas han sido abundantemente documentadas en el apartado 3.2. Los atributos perfilados y las categorías en que estos se engloban son los siguientes:

Atributos relativos al **compromiso**. Consideramos aquí las virtudes heroicas que permiten que el personaje actúe más allá de los márgenes de la auto-preservación y la consecución de los intereses propios. Si sus resoluciones y hechos no afectan premeditada (y sin que exista lugar a dudas al respecto) y positivamente a los demás (y preferiblemente si son merecedores de ello), es imposible hablar de héroe. Aun así, hemos de hacer dos precisiones: primero; el concepto está íntimamente ligado a la búsqueda y resolución de empresas de gran dificultad (sobre todo en un contexto clásico y mitológico), pero ello no tiene que repercutir positivamente en nadie, tan solo lograr mayor gloria para el héroe. Segundo, con frecuencia proponemos como héroe a un personaje que lucha desesperadamente y contra todo pronóstico por su propia supervivencia. De todos modos, estas dos consideraciones suelen ir acompañadas de un retrato positivo de las cualidades del personaje y ha de estar despojado de los estigmas del egoísmo. Así pues, proponemos como atributos en la presente categoría:

Generosidad. Más allá del gusto por la gloria y la gesta por la gesta, el héroe es héroe por los demás, especialmente los inocentes. No se reserva nada y lo da todo.

Sentido colectivo. Es frecuente la figura del héroe solitario, pero la resolución del entuerto y su propia generosidad implican que siempre actúa en beneficio de algo que está por encima de él: el colectivo.

Predisposición al sacrificio continuado. El héroe no manifiesta sus cualidades durante un periodo limitado, ha de estar dispuesto a que su sacrificio sea prolongado y constante.

Atributos referidos a las **cualidades extraordinarias** del héroe. Este ha de destacar en alguna medida para acceder a la categoría heroica. Si su perfil físico no es el propio del cometido que la narrativa le adjudica, ha de sobresalir en inteligencia, aguante u otras virtudes de menor visibilidad.

Potencia física. Al héroe clásico se le reconoce externamente por su fuerza física. En la narrativa tradicional, los hombres buenos están adornados por todo tipo de virtudes físicas.

Extraordinarias cualidades mentales. Algo en la inteligencia y percepción del héroe ha

de separarlo del valiente suicida. Se presupone que su fuerza mental es superior a la de los demás hombres.

Resistencia. Ha de ser capaz de aguantar indefinidamente los envites que le reserva la peripecia y ejercer su heroísmo de modo constante y prolongado. Aquí se conjuntan fuerza físico, capacidad de sacrificio y fuerza de espíritu.

Atributos de la dimensión **ética**. Categoría constituida por aquellos atributos que se refieren a las intenciones del héroe y a como se conduce durante la resolución del entuerto, por ejemplo:

Predominio de la moral. Sus acciones siempre han de estar dictadas por un claro sentido de lo que es bueno y lo que no. Es el principal atributo que lo va a distinguir de un villano.

Ejemplaridad. Aunque al héroe no lo motive el hambre de gloria (y en el modelo clásico si es así), sus acciones tienen que ser de carácter ejemplar. Adicionalmente, entre sus intenciones pueden estar la de inspirar al colectivo.

Lealtad. Los cálculos prácticos y morales no son los únicos motores de la decisión heroica. Ceñirse a un compromiso, aunque no haya sido externalizado, ha de estar entre sus virtudes.

Atributos agrupables bajo la categoría de **sentido del destino**. Heredados de la concepción clásica del héroe y sus cimientos mitológicos. Estos fundamentos perviven vívidamente en la narrativa actual. El héroe clásico no es héroe por un día, esto es, un mortal común que reacciona con coraje y rapidez a un reto inusual y súbito, por una vez y de modo inesperado por todos. Y, si así fuera, es que su condición estaba oculta para todos, incluyendo él mismo. Identificamos:

Liderazgo. La dimensión colectiva, en conjunción de su superioridad física y mental, producen la capacidad para ser un líder de hombres.

Misión. Las extraordinarias cualidades del que ha sido revestido de los atributos heroicos han de estar dirigidas hacia la consecución de un objetivo de gran envergadura.

Éxito. Sus cualidades extraordinarias lo han de avocar a la consecución de sus objetivos. Pero la propia supervivencia no tiene por qué estar entre los beneficios del éxito.

Atributos relacionados con la **inteligencia práctica**. Aunque podemos concebir un hé-

roe no excesivamente brillante que compense tal carencia a base de fuerza, resistencia, valor sin igual y algo de suerte, difícilmente vamos a encontrar uno que sea francamente estúpido y carezca de habilidad en aquello en lo que sobresale. Así pues:

Habilidad. Se presupone que es habilidoso por naturaleza. Si está acompañado de algún aliado, este puede ser asombrosamente bueno en alguna especialidad, pero el héroe tiene capacidad innata para dominar cualquier disciplina.

Astucia. Con frecuencia, la superación de una prueba exige del héroe la capacidad para pensar con un nivel de astucia que supere a la de los demás.

Respuesta al desafío. El héroe no duda. En cuanto surge el desafío, su reacción es inmediata. Las únicas dudas pueden residir en el enfoque que exige la resolución, pero nunca se plantea si tiene que hacer algo.

Atributos del **carácter**. Nos remiten a las características básicas de su personalidad que le permiten ejercer la función heroica. Entre ellas y fundamentalmente:

Valentía. Seguramente, entre las más fundamentales características del personaje heroico, en unión al predominio de la moral y las características extraordinarias.

Decisión. En el personaje heroico se premia la capacidad para decidir qué hacer, y hacerlo de inmediato. El “sí” hay que hacer corresponde a la respuesta al desafío.

Sentido del riesgo. La valoración de los perjuicios para su integridad que pueden conllevar su decisión no entra en sus cálculos.

Atributos correspondientes a la **grandeza de espíritu**. Muchas de las características que hemos estado asociando a la naturaleza heroica tienen un carácter que podríamos considerar como básico y constituyente, sin ellas no existe. Las restantes son, a falta de un término mejor, “técnicas”, son las que hacen que el héroe sea un buen héroe. Pero acabar de proyectar su carácter épico más allá de su propia persona y la narrativa en que se inscribe, necesita haber sido imbuido con atributos como:

Rebeldía. Si un personaje se revuelve contra algo que es bueno y justo, no estaríamos hablando de rebeldía. El héroe; por lo tanto, es rebelde por naturaleza contra lo que es malo o injusto o, al menos, contra lo que no es mejor que la opción del héroe (normalmente un convencionalismo previo que podría ser superado beneficiosamente).

Dimensión sobrenatural. Propio de la concepción mitológica del héroe. En ocasiones, si la condición preternatural no es previa a la aparición de este, es él quién puede generar tal dimensión.

Predisposición al sacrificio extremo. Más allá de capacidad para condicionar su bienestar e intereses por los de los demás (inocentes) de modo continuado, entre los atributos del héroe está su tendencia a darlo todo, incluyendo la vida.

4.6.5. El modelo de análisis cuantitativo de la fuerza de los atributos

Vamos a someter a cada uno de los cincuenta títulos con sus ciento diez personajes a tres análisis separados.

En primer lugar, el que hemos dado en llamar como “Fuerza de la masculinidad”, en el que se mide con que intensidad se presenta cada una de las siete categorías de atributos y de cada uno de los veintiún atributos individuales de la masculinidad en cada uno de los personajes. La medida final incluirá pues, la presencia de atributos asociados a una perspectiva amplia y flexible de la masculinidad.

En segundo lugar, en el modelo de análisis que identificamos como “Masculinidad clásica” mediremos de modo análogo al primer modelo, pero concentrándonos en la primeras cinco categorías. Prescindiendo de la cuantificación de las categorías **Dimensión afectiva y Evolución sobre el modelo fuerte**, pretendemos eliminar distorsiones en la intensidad en que se presenta el modelo fuerte y hegemónico, de perfil tradicional, y que llamaremos Masculinidad Clásica. Por lo tanto, los atributos a cuantificar serán quince.

En el tercer modelo de análisis, “Fuerza de la heroicidad” volveremos a la sistematización de atributos en siete categorías de a tres cada una de ellas. Puesto que el modelo de héroe ha evolucionado, pero siempre conservando sus connotaciones deseables, se ha visto menos expuesto a cambios globales de valoración; por lo tanto, no consideramos que haya ninguna distorsión que corregir sobre el modelo clásico de heroicidad y conservaremos un único modelo, sin la necesidad de un segundo modelo corrector.

Finalmente, se elaborará un análisis conjunto que compare y asocie los dos modelos de análisis de la masculinidad (amplio y clásico), y el de la heroicidad, para cada personaje.

Cuantificación de atributos y del carácter de personajes y títulos

En los tres casos, la fuerza con que se presenta cada atributo será medida con una puntuación de uno cinco. Siendo la inexistencia (o presencia negligible) de un atributo en un personaje; dos su presencia clara e identificable, pero en escasa cuantía; tres un nivel intermedio de intensidad y cuatro y cinco la presencia contundente y definitoria del atributo.

Así, cada categoría podrá reunir un total de quince puntos, siendo esta la manifestación de una presencia máxima de masculinidad o heroicidad en dicha categoría.

Del mismo modo, cada personaje podrá obtener un máximo de ciento cinco en Masculinidad y Heroicidad, y setenta y cinco en Masculinidad clásica. Por lo tanto, en cada personaje, dicha puntuación se manifiesta en una cifra media de, una vez más, entre uno y cinco.

Otra información que obtendremos, esta más global, será el valor medio para cada atributo del conjunto de todos los personajes. Y aún más significativo, la moda; o el valor de un atributo que con más frecuencia se repite entre los personajes.

Las tablas de representación de la fuerza de los atributos

Las cuantificaciones para cada uno de los tres análisis pueden ser consultadas en el Anexo “Tablas de cuantificación”. Más concretamente:

Para masculinidad, páginas entre la 337 y la 360.

Para masculinidad clásica, páginas entre la 363 y la 386.

Para heroicidad, páginas entre la 389 y la 412.

La tabla final (en “Carácter de la masculinidad”, “Carácter de la masculinidad clásica” y “Carácter de la heroicidad”) de cada análisis nos ofrece una representación del valor medio para cada atributo del conjunto de todos los personajes. Y aún más significativo, la moda; o el valor de un atributo que con más frecuencia se repite entre los personajes.

Página para masculinidad.: 360.

Página para masculinidad clásica: 386

Página para heroicidad: 412.

Por último, y entre las páginas 415 a la 418, disponemos de tablas resumen que cuantifican la fuerza de cada modelo en su conjunto; pudiendo acceder a la comparación entre la fuerza de la masculinidad, de la masculinidad clásica, y de la fuerza de la heroicidad para cada personaje, así como el valor medio y el más frecuente para cada uno de los tres.

4.6.6. Valoración y conclusiones sobre el análisis de la fuerza de los atributos

Una vez realizado el análisis según los tres modelos, podemos extraer una serie de conclusiones sobre la fuerza con que los atributos de la masculinidad y de la heroicidad se manifiestan. Sopesaremos dichas conclusiones en función de algunos personajes significativos por dos motivos (o por la confluencia de ambos): su visibilidad en la obra del director y lo llamativo de los resultados. Igualmente, extenderemos dicha valoración a los resultados totales de cada atributo, categoría y modelo; por último, estableceremos conclusiones derivadas del cotejo cruzado de los resultados de cada modelo, comprobando la superposición (o ausencia de la misma) de nuestros dos conceptos rectores (una vez más, masculinidad y heroicidad).

Fuerza de la masculinidad

Los resultados en este apartado son reveladores respecto a cómo Ford entiende la masculinidad. Los valores medios en casi todas las categorías y atributos se agolpan alrededor del 3. Fuerza, inteligencia, protección y sensibilidad son los atributos con mayor fuerza media. También sus modas son las más altas, 3 para la fuerza y 4 para las restantes.

Control de la promiscuidad propia, visibilidad del poder, superioridad sobre los hombres y racionalidad también arrojan resultados superiores a 3, con modas de 3 y 4.

Conciencia de la paternidad, superioridad sobre las mujeres y feminización son los valores más bajos (pero no negligibles), siendo las modas de 1.

Esto podría dibujar un mundo de mujeres fuertes y amadas (como las auténticas mujeres en la vida de Ford: su madre, esposa, hija y las potentes actrices con las que trabajó), con hombres que las respetan y las quieren, pero algo intimidados y que tienden a evitar la feminización mediante la masculinización compensatoria, o sus aspectos más visuales (superioridad sobre los hombres y visibilidad del poder). Los atributos básicos (y más neutros) están muy presen-

tes, sobre todo fuerza e inteligencia y a excepción de la competitividad. Son hombres seguros sobre su fuerza en relación con otros hombres, hasta el punto de que la competitividad no es necesaria (con la salvedad de los tradicionales camorristas étlicos “fordianos”). Tampoco son depredadores sexuales (alto control de la propia promiscuidad, pero conciencia de paternidad poco desarrollada). Son racionales y procuran no dejarse llevar por las emociones, a pesar de la fuerza de las mismas. Esto, en conjunción de la alta presencia del atributo de la sensibilidad sugiere que el melancólico fantasma de la idealizada (por Ford) masculinidad irlandesa comparte espacio con el pragmatismo estadounidense.

Los personajes con mayor fuerza de la masculinidad son algunos de los interpretados por Wayne (Ethan Edwards y Tom Doniphon), sobre todo los de masculinidad más conflictiva y dominante y a partir de la posguerra (y en particular tras *The Searchers*); pero repartidos entre todos sus personajes los resultados no son tan consistentes. Destaca los notables resultados de algunos villanos, de los protagonistas indígenas de *Cheyenne Autumn*, que obtienen altos resultados tanto en las categorías fuertes de la masculinidad clásica como en las categorías blandas. Por último, destacar el resultado por encima de la media de un niño (*How Green Was My Valley*) y de una mujer (*7 Women*), lo cual nos dice mucho sobre la pertinencia de disociar valores femeninos y masculinos y nos induce a la reflexión.

Masculinidad clásica

A priori; se podría suponer que la eliminación de las categorías “blandas” o “débiles”, como dimensión afectiva o evolución sobre el modelo fuerte, haría dispararse los valores de la masculinidad clásica. Pero no es así, los valores varían poco y de modo poco sistemático. La sensibilidad o la tendencia a la protección le dan carácter al hombre de Ford, pero otros atributos no clásicos (como la feminización) están poco presentes, lo cual podría por compensación explicar la escasa divergencia. Los hombres “fordianos” son o poco o muy masculinos, pero su grado de masculinidad visible no se diluye al introducir atributos “débiles”, y crece poco al añadirlos. Ethan Edwards es uno de los escasos personajes en que el paso de masculinidad general a masculinidad clásica altera los resultados al alza y de modo significativo, comprensible si consideramos la oscuridad del personaje. Una vez más, la Dr. Cartwright obtiene altos marcadores, menores, es cierto, pero no de modo sustancial.

Fuerza de la heroicidad

La media y la moda en la mayor parte de los atributos de la heroicidad son sensiblemente altos: modas de entre 3 y 4 y medias por encima de tres. Sin embargo, la relativa ausencia de puntuaciones que se acerquen claramente a 5 nos recuerda que, en Ford, no hay héroes mitológicos y que sus poderes y éxitos son modestos.

La excepción más notoria es de la dimensión sobrenatural, los héroes de Ford pueden habitar en la leyenda (*The Man Who Shot Liberty Valance*), para lo cual nos remitimos a la apreciación anterior.

Otros atributos con resultados ligeramente por debajo de la media son sentido colectivo y ejemplaridad, abundan los solitarios y los marginados, pero no son misántropos antisociales.

El atributo del éxito obtiene resultados similares, el fracaso y la digna derrota son destinos habituales, sobre todo hacia finales de la filmografía del director.

Por personajes, la fuerza con la que se manifiesta el héroe es también consistentemente altos: abunda las medias entre 3 y 4. Los héroes que con más facilidad superan el 4 son: un capitán que permite que todo el mundo piense que es un cobarde, sacrificando su honor, para rescatar a unos compañeros cautivos; un capitán de caballería al borde de la jubilación y con grandes dotes para disolver conflictos sin excesivo uso de la fuerza, un sargento afroamericano cuyo color siempre le hará sospechoso ante los demás y, por supuesto, la Dra. Cartwright.

Resultados totales comparados

No solo las medias y las modas son más altas entre los atributos de la heroicidad que entre los de la masculinidad (dejemos de remitirnos por el momento a la masculinidad clásica puesto que en poco altera los resultados), también encontramos que la fuerza con que se manifiesta la primera es superior a la segunda (lo que es previsible).

Comprobamos también que los personajes con mayor fuerza heroica obtienen cuantías variables y poco consistentes en lo que respecta a la fuerza de la masculinidad: suele estar por encima de la media; en ocasiones solo un ápice, con frecuencia de modo claro y sustancial pero pocas veces acercándose o superando la heroicidad de modo decisivo; en algunos casos, la fuerza de la masculinidad está ligeramente por debajo de la media a pesar de que la fuerza de la heroicidad es alta o muy alta.

CONCLUSIONES

5.1. HIPÓTESIS CONTRASTADAS

Los factores claves de la construcción de la masculinidad en el cine de John Ford se basan en la definición de las marcas esenciales del personaje entendido como héroe.

Esta aseveración resulta solo parcialmente demostrable. Como hemos visto, muchos de los personajes “fordianos” reciben una carga icónica inequívoca que los caracteriza como modelos de masculinidad monolítica. Esto es así incluso aunque los personajes no actúen de modo decididamente viril, ni heroico y, recordemos, el héroe se define por sus actos más que por sus gestos. No obstante, con frecuencia intervienen en la calidad de héroes.

John Ford usa códigos fundamentalmente audiovisuales para configurar la masculinidad del héroe.

Decididamente cierto. La gestualidad y físico del héroe, así como su relación con el espacio y el tiempo cinematográfico lo definen como modelo inconfundiblemente masculino, incluso en un sentido escultórico. De igual modo, incluso los héroes que arrojan una baja concentración de marcadores de la masculinidad clásica están visualmente e interpretativamente identificados como masculinos (bien sea un modelo periférico de masculinidad).

La heroicidad alcanza el mayor grado de valor diferencial por el carácter de masculinidad que le confiere John Ford.

No necesariamente, aunque es así habitualmente. Muchos héroes de Ford son poco heroicos, en un discurso típicamente “fordiano” sobre la realidad de la leyenda. Esto no resta valor a los héroes dibujados por el autor, pero los limita a un terreno más cotidiano, o la cotidianidad del heroísmo. Recordemos que algunos de los personajes con mayor carga masculina, aunque nominalmente héroes, están entre los más conflictivos. Igualmente, no podemos olvidar que con frecuencia, sus oponentes (el villano) alcanzan concentraciones de masculinidad clásica equivalentes o superiores a la del héroe.

La masculinidad de los personajes y actores recurrentes en la filmografía de Ford (Henry Fonda, John Wayne, Woody Strode, etc.) les ha sido conferida a priori.

Puesto que Ford utiliza lo que ya sabemos sobre la persona fílmica de Fonda, Wayne, etc., podemos concluir que así es. Desde el comienzo del filme, el director juega con nuestro

conocimiento sobre sus actores. Esto le permite trazarlo desde el primer plano. Cuando director y actor modifican las características del personaje lo que hacen no es anularlo, si no darnos nueva información y ofrecernos facetas desconocidas.

Los personajes de la obra de Ford que podemos definir como héroes han sido dotados de una heroicidad previa.

Cierto, el héroe característico en la obra de Ford no experimenta un viaje o una conversión “campbelliana”, y si la hay, queda en el pasado del personaje. Con pocas excepciones, cuando comienza la narración ya es héroe y hace lo que tiene que hacer. Ford demuestra una visión determinista o fatalista: aunque se equivoquen y se corrijan, o pasen por experiencias transformadoras, su carácter heroico (por su presencia o por sus acciones) nunca es opcional.

En obras como las hasta cierto punto atípicas *The Grapes of Wrath* o *The Searchers* Ford subvierte diversos aspectos de la relación entre masculinidad y heroicidad habituales en el cine. Dicha subversión no se lleva a cabo negando los códigos habituales en su autor. Lo hace arrojando luz o subrayando ciertos aspectos habitualmente ocultos.

La categoría heroica de algunos de estos personajes resulta un tanto desdibujada y confusa. Con frecuencia, su heroísmo es de carácter simbólico. Sin llegar a contradecir lo que ya sabemos sobre el héroe “fordiano”, arroja sombras (o nueva luz) sobre él.

5.2. OTRAS CONCLUSIONES

En un espectro más amplio, estas conclusiones remiten a aspectos periféricos pero atinentes a la cuestión que nos ocupa. Esto nos permite acotar y complementar las condiciones específicas producto del contraste de las hipótesis principales.

Concluimos que la masculinidad “fordiana” no es una masculinidad ausente, exenta en un vacío viril, en un magnífico autismo auto contemplativo. No existe en función de la mujer, pero ni mucho menos es una masculinidad ajena a la feminidad, desdeñosa de la mujer como imperfecto complemento del hombre en su aislamiento. Difícilmente se puede decir que el hombre “fordiano” esté cómodo en el mismo ámbito que habita la feminidad (lo interno, lo sombrío), pero anhela ese mundo y, cuando lo ha perdido, el daño es irreparable. Sin embargo, el ansia del espacio abierto, solar, siempre está presente.

Por último, conviene comprobar como, a medida que se acerca el final de su carrera, se incrementa la frecuencia con que aparecen retratos de hombres cuya alta masculinidad es más conflictiva e incómoda, y cuyo heroísmo es menos concluyente y decisivo. En la misma línea, no podemos obviar que el último de sus personajes protagonista es la Dra. Cartwright, la cual atesora una de las mayores concentraciones de marcadores de la heroicidad (y de fuerza de la masculinidad, a pesar que en ningún momento Ford intenta minimizar su feminidad).

REFERENCIAS

Referencias de imágenes

- Fig. 1, p. 3. John Wayne en un fotograma de *The Searchers*. Fragmento de imagen.
- Fig. 2, p. 81. (1913) D. W. Griffith. Imagen recuperada de: http://m.imdb.com/name/nm0000428/mediaindex?rmconst=rm2594150400&ref_=m_nm_mi_nm_prv.
- Fig. 3, p. 81. D. W. Griffith y Lillian Gish (s.f). Imagen recuperada de: <http://marypickford.org/2015/04/16/reflections-on-d-w-griffith>
- Fig. 4, p. 82. (1919). Lillian Gish en *Broken Blossoms* . Imagen recuperada de: <http://sorry-sorrythanks.blogspot.com.es/2013/07/dw.html>
- Fig. 5. p. 82. Lillian Gish y Richard Barthelmess en *Broken Blossoms*. Imagen recuperada de: <http://plqhq.blogspot.com.es/2011/02/d-w-griffith-el-padre-del-cine-parte-4.html>
- Fig. 6, p. 84. (S. f). Cecil B. deMille. Imagen recuperada de: <https://www.pinterest.com/pin/226024475023931077/>
- Fig. 7. P. 84. Jean Arthur y Gary Cooper en *The Plainsman* (1936). Imagen recuperada de: <http://folderprogs.mw.lt/items/gary-cooper-the-plainsman>
- Fig. 8. P. 85. Hedy Lamarr y Victor Mature en *Sansón y Dalila* (1949). Imagen recuperada de: <http://www.philippedagneaux.com/#!Sciences-au-microscope-épisode-3/clqy/6B-918DE7-435C-4BB0-AC1F-DACC9EAB3872>
- Fig. 9. P. 85. Sessue Hayakawa y Fannie Ward en *The Cheat* (1915). Imagen recuperada de: <http://blog.revueversus.com/2015/06/09/un-coffret-bach-films-demille-et-beaucoup-plus/>
- Fig. 10. P. 86. (S. f). Raoul Walsh. Imagen recuperada de: <https://fiftieswesterns.wordpress.com/page/90/>
- Fig. 11. P. 86. Douglas Fairbanks en *The Thief of Bagdad* (1924). Imagen recuperada de: <http://theredlist.com/wiki-2-24-525-527-972-view-1910s-2-profile-douglas-fairbanks-sr-1.html>
- Fig. 12. P. 87. Ida Lupino en *High Sierra* (1941). Imagen recuperada de: <http://www.classicmoviehub.com/blog/classic-movie-legend-tribute-ida-lupino/>
- Fig. 13. P. 87. Virginia Mayo en *Colorado Territory* (1949). Imagen recuperada de: <http://>

theendfarwest.blogspot.com.es/2014_04_01_archive.html

Fig. 14. P. 88. Errol Flynn en *They Died with Their Boots On* (1941). Imagen recuperada de: <http://www.oscarcine.com/index.php/foro/19-grandes-clasicos-mitos-del-cine/24980-grandes-clasicos-66-errol-flynn>

Fig. 15. P. 89. Chase, Harry (1969). Fritz Lang. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de: <http://framework.latimes.com/2011/01/19/DIRECTOR-FRITZ-LANG/>

Fig. 16. P. 89. King Vidor en *The Big Parade* (El gran desfile, 1925). Imagen recuperada de: <http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=53371>

Fig. 17. P. 90. Walter Pidgeon en *Man Hunt* (El hombre atrapado, 1941). Imagen recuperada de: <http://www.solocineclasico.com/2015/04/peliculas-anos-40-el-hombre-atrapado.html>

Fig. 18. P. 90. Hanna Ralph en *Die Nibelungen* (1924). Imagen recuperada de: <http://feministarte.blogspot.com.es/2009/10/los-nibelungos-la-venganza-de-grimilda.html>

Fig. 19. P. 91. Gloria Grahame y Glenn Ford en *Human desire* (1924). Imagen recuperada de: http://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=14358

Fig. 20. P. 92. (S. f). King Vidor. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de: <http://www.iiie.es/2010/03/03/articulo-recomendado-el-cine-de-king-vidor/>

Fig. 21. P. 92. Audrey Heburn y Henry Fonda en *Guerra y Paz* (1956). Imagen recuperada de: <http://www.listal.com/viewimage/5947508>

Fig. 22. P. 93. James Murray en *The Crowd* (Y el mundo marcha, 1928). Imagen recuperada de: <https://www.pinterest.com/pin/37788084342939631/>

Fig. 23 y fig. 24. P. 93. Gary Cooper en la secuencia final de *The fountainhead* (El Manantial, 1949). Imagen recuperada de: <https://juantxubazan.wordpress.com/2014/12/08/cosas-que-me-gustan-de-el-manantial-una-pelicula-que-habla-de-la-manipulacion-de-la-creatividad/>

Fig. 25. P. 94. Jennifer Jones en *Duel in the Sun* (1946). Imagen recuperada de: http://sb-blog44.blogspot.com.es/2013_03_03_archive.html

Fig. 26. P. 95. (S. f). Howard Hawks. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de: <http://cinehollywood.e-monsite.com/pages/les-grand-realisateur-hollywoodiens/howard->

hawks.html

Fig. 27. P. 95. John Wayne en *Red River* (1948). Imagen recuperada de: <http://www.gqitalia.it/show/static/cinema/2014/aprile/john-wayne-il-colossal-delel-contraddizioni/>

Fig. 28. P. 96. Katharine Hepburn y Gary Grant en una escena de *Bringing up baby* (1938). Imagen recuperada de: http://www.solocomediasclasicasonline.com/2014_11_01_archive.html

Fig. 29. P. 97. (S. f). Henry Hathaway. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de: <http://biografias.estamosrodando.com/henry-hathaway/>

Fig. 30. P. 97. John Wayne en *True Grit* (Valor de ley, 1959). Imagen recuperada de: <http://www.bedes.org/senior-school/news-and-blogs/the-principal-deputy-heads-blog/1/2015/02/true-grit.aspx>

Fig. 31. P. 98. Victor Mature y Richard Widmark y Brian Donlevy en *Kiss of Death* (1947). Imagen recuperada de: <http://www.solocinenegroonline.com/2014/11/el-beso-de-la-muerte.html>

Fig. 32. P. 98. Gregory Peck en *The Snows of Kilimanjaro* (1952). Imagen recuperada de: <https://josetorregrosa.wordpress.com/2012/06/24/las-nieves-del-kilimanjaro-de3-robert-guediguian/>

Fig. 33. P. 99. Halsman, Philippe (1975). Alfred Hitchcock. Imagen recuperada de: <https://www.pinterest.com/pin/35677022021869611/>

Fig. 34. P. 99. Escena de John Wayne en *The Searchers* levantando a su sobrina, como cuando era una niña. Fotogramas extraídos del film.

Fig. 35. P. 100. Kim Novak y James Stewart en una imagen publicitaria de *Vértigo* (1958). Imagen recuperada de: <http://picshype.com/vertigo/vertigo/48881>

Fig. 36. P. 100. Gary Grant en *North by Northwest* (1959). Imagen recuperada de: <http://www.feedyourneedtoread.com/feature/6-great-reasons-why-hitchcock-is-istilli-the-master-of-suspense/>

Fig. 37. P. 101. James Stewart en *Rear Window* (1954). Imagen recuperada de: <http://www.musicboxtheatre.com/collections/hitchcock-for-the-holidays/>

Fig. 38. P. 101. Henry Fonda en una imagen publicitaria de *The Wrong Man* (1956). Imagen

- recuperada de: http://fridaynightboys300.blogspot.com.es/2013_12_01_archive.html
- Fig. 39. P. 102. Seff, Norman (1985). John Huston. Los Ángeles. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de: <http://fotograficasoleograficas.blogspot.com.es/2012/08/los-directores-7-john-huston.html>
- Fig. 40. P. 102. *The Dead* (Dubliners, 1987). Imagen recuperada de: <http://bloggingmovies-rus.blogspot.com.es/2015/07/the-dead-by-james-joyce-and-john-huston.html>
- Fig. 41. P. 103. Humphrey Bogarty en *The Maltese Falcon* (1941). Imagen recuperada de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-70-anos-halcon-maltes/1229229/>
- Fig. 42. P. 103. Humphrey Bogart en *The Treasure of the Sierra Madre* (1948). Imagen recuperada de: <http://delmarsandpiper.org/Pages/News2015-05/May2015-16.html>
- Fig. 43. P. 103. Gregory Peck en *Moby Dick* (1956). Imagen recuperada de: <http://pyxurz.blogspot.com.es/2013/08/moby-dick-page-4-of-8.html>
- Fig. 44. P. 104. Katharine Hepburn en *The African Queen* (1951). Imagen recuperada de: http://divasenblancoynegro.blogspot.com.es/2011_11_01_archive.html
- Fig. 45. P. 105. (S. f). Budd Boetticher. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de: <http://thegreatwesternmovies.com/2014/03/06/great-directors-budd-boetticher/>
- Fig. 46. P. 105. Cartel de *Arruza* (1972) dirigido por Boetticher. Imagen recuperada de: <http://www.noirestyle.com/forum/viewtopic.php?f=22&t=6554>
- Fig. 47. P. 106. Harry Carrey Jr y John Wayne en *3 Godfathers* (1948). Imagen recuperada de: <http://www.sensacine.com/actores/actor-3073/fotos/detalle/?cmediafile=18382402>
- Fig. 48. P. 106. Randolph Scott en *Comanche Station* (1960). Imagen recuperada de: <http://www.thepoofish.com/?p=1318>
- Fig. 49. P. 106. Maureen O' Sullivan, Randolph Scott y Richard Boone en *The Captive* (1957). Imagen recuperada de:
- Fig. 50. P. 109. Avedon, Richard (1972). John Ford, director, Bel Air, California, April 11, 1972. Imagen recuperada de: <https://juan314.wordpress.com/2012/05/22/john-ford-by-richard-avedon-1972/>
- Fig. 51. P. 110. (Década de los 30). John Ford. Imagen recuperada de: <http://2009and-scene.blogspot.com.es/2009/06/famous-directors-john-ford.html>

- Fig. 52. P. 112. Walter Wanger en la época de *Stagecoach*. Imagen recuperada de: http://2.bp.blogspot.com/---k_8JqOwbG/UvzEPuZTcoI/AAAAAAAAAP-g/UtoHYXQm-5k/s1600/3.+Walter+Wanger.jpg
- Fig. 53. P. 114. John Wayne, John Ford y Ward Bond. Imagen recuperada de: <http://galleryhip.com/ward-bond-john-wayne.html>
- Fig. 54. P. 116. *Straight Shoting* (1917). Harry Carey, interpretando a Cheyenne Harry. (Fotograma extraído del film). Imagen recuperada de: <http://www.konkav.nl/agenda/vertooning/>
- Fig. 55. P. 116. *Straight Shoting* (1917). Harry Carey, interpretando a Cheyenne Harry. Imagen recuperada de: <http://filmfanatic.org/reviews/?p=23615>
- Fig. 56. P. 117. (1924). Cartel *The Iron Horse*. Imagen recuperada de: http://blog.daum.net/_blog/BlogTypeView.do?blogid=0CmQp&articulo=18323879
- Fig. 57. P. 118. *The Black Watch* (1929). Mirna Loy, Victor McLaglen, Roy D'arcy, Walter Long. Imagen recuperada de: <http://explore.bfi.org.uk/4ce2b9f46664b>
- Fig. 58. P. 119. *Air Mail* (1932). Imagen recuperada de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Air_Mail_\(film\)#/media/File:Airmail_VideoCover.jpeg](https://en.wikipedia.org/wiki/Air_Mail_(film)#/media/File:Airmail_VideoCover.jpeg)
- Fig. 59. P. 120. *Men Without Women* (1930). Kenneth MacKenna and J. Farrell MacDonald in a scene from the 1930 film *Men Without Women*. Imagen recuperada de: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kenneth_MacKenna_J._Farrell_MacDonald_Men_Without_Women_1930.jpg
- Fig. 60. P. 120. *The Long Voyage Home* (1940). Imagen recuperada de: [http://dukewayne.com/showthread.php?t=1863&page=3&1863-The-Long-Voyage-Home-\(1940\)/page3=](http://dukewayne.com/showthread.php?t=1863&page=3&1863-The-Long-Voyage-Home-(1940)/page3=)
- Fig. 61. P. 121. *Flesh* (1932). Imagen recuperada de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Flesh_\(1932_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Flesh_(1932_film))
- Fig. 62. P. 121. *The Lost Patrol* (1934). Imagen recuperada de: <http://themovierat.com/2013/03/04/31-days-of-oscar-2013/>
- Fig. 63. P. 122. *The Lost Patrol* (1934). Imagen recuperada de: <https://neokunst.wordpress.com/page/30/>
- Fig. 64. P. 123. *Judge Priest* (1934). Imagen recuperada de: <http://mountainx.com/movies/>

cranky-hankes-weekly-reeler-november-19-25-mocking-citizen-kaguya/

Fig. 65. P. 125. Cartel de *Mary of Scotland* (1936). Imagen recuperada de: <http://thefilmexperience.net/blog/2014/3/5/a-year-with-kate-mary-of-scotland-1936.html>

Fig. 66. P. 126. Cartel de *The Hurricane* (1937). Imagen recuperada de: http://www.gstatic.com/tv/thumb/movieposters/13683/p13683_p_v7_aa.jpg

Fig. 67. P. 127. Fotograma de *Drums Along the Mohawk*. Imagen recuperada de: http://www.allposters.com/-sp/Drums-Along-the-Mohawk-Posters_i9789611_.htm

Fig. 68. P. 128. Cartel del film *Tobacco Road* (1941). Imagen recuperada de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tobacco_Road_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tobacco_Road_(film))

Fig. 69. P. 131. Maureen O'Hara y John Wayne en *Río Grande* (1950). Imagen recuperada de: <https://sqsmaravillosa.wordpress.com/2011/11/23/maureen-ohara/>

Fig. 70. P. 132. *The Quiet Man* (1952). Imagen recuperada de: <http://picsant.com/519975-parecia-un-hombre-tranquilo.html>

Fig. 71. P. 133. *Sargeant Ruthledge* (1960). Imagen recuperada de: <http://www.ochoymedio.net/western-eeuu-quito/>

Fig. 72. P. 134. Cartel de *Donovan's reef* (1963). Imagen recuperada de: http://www.gstatic.com/tv/thumb/movieposters/2678/p2678_p_v7_aa.jpg

Fig. 73. P. 135. Elizabeth Allen en *Donovan's reef* (1963). Imagen recuperada de: <http://bauldelcastillo.blogspot.com>.

Fig. 74. P. 136. Margaret Leighton y Sue Lyon en una escena de *7 Women* (1965). Fotograma extraído del film.

Fig. 75. P. 136. Anne Bancroft en una escena de *7 Women* (1965). Fotograma extraído del film

Fig. 76. P. 136. Anne Bancroft en una escena de *7 Women* (1965). Fotograma extraído del film

Fig. 77 y fig. 78. P. 138. Fotogramas extraídos de *The Grapes of Wrath* (1940).

Fig. 79. P. 138. Fotograma extraído de *The seachers* (1956).

Fig. 80. P. 141. Harry Carey en la década de los 30. Imagen recuperada de: <https://www.pinterest.com/flowerfrog53/western-stars/>

Fig. 81 y fig. 82. P. 141. Harry Carey en *Straight Shooting* (1917). Dos fotogramas que nos muestra un gesto de masculinidad .

- Fig. 83. P. 142. Harry Carey en *Straight Shooting* (1917).
- Fig. 84. P. 143. Will Rogers década de los 30. Imagen recuperada de: https://en.wikipedia.org/wiki/Will_Rogers#/media/File:Rogers-Will-LOC.jpg
- Fig. 85. P. 143. Will Rogers en un fotograma de Juez Priest (1934).
- Fig. 86. P. 143. El capitán de barco *Steamboat' Round the Bend* (1935). <http://cepogordo.blogspot.com.es/2014/02/tipos-cepogordistas-steamboat-round.html>
- Fig. 87. P. 145. Victor McLaglen. Imagen recuperada de: <http://ravepad.com/page/victor-mclaglen/images/type/photo>
- Fig. 88. P. 146. Victor McLaglen en *The Informer* (1935). Imagen recuperada de: http://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=3090
- Fig. 89. P. 146. Victor McLaglen en *The Informer* (1935). Imagen recuperada de: <http://wam-bollywood.com/el-delator-the-informer-1935/>
- Fig. 90. P. 147. George O'Brien en la década de los años 20. Imagen recuperada de: <https://www.pinterest.com/pin/510314201502326391/>
- Fig. 91. P. 147. George O'Brien en *The Iron Horse* (1924). Imagen recuperada de: <https://aroadsidecafe.wordpress.com/2014/12/02/iron-horse-wéstern-john-ford/>
- Fig. 92. P. 147. George O'Brien en una escena de *The Iron Horse* (1924). Imagen recuperada de: <https://aroadsidecafe.wordpress.com/2014/12/02/iron-horse-wéstern-john-ford/>
- Fig. 93. P. 148. H. Fonda, G. O'Brien y J. Wayne en *Fort Apache* (1948). Imagen recuperada de: <http://www.doctormacro.com/movie%20star%20pages/Fonda,%20Henry-Annex.htm>
- Fig. 94. P. 149. War Bond en una escena de *The Wings of Eagles* (1957). Imagen recuperada de: <http://www.movieactors.com/actors/wardbond.htm>
- Fig. 95. P. 149. W. Bond a la derecha en *Wagon Master* (1950). Imagen recuperada de: <http://silverscreenoasis.com/oasis3/viewtopic.php?t=3945&start=630>
- Fig. 96. P. 150. W. Bond como John Ford en *The Wings of Eagles* (1957). Imagen recuperada de: http://unapizcadecmha.blogspot.com.es/2013_02_01_archive.html <http://immortalephemera.com/27465/three-bad-men-scott-allen-nollen/>
- Fig. 97. P. 150. Henry Fonda en la década de los 30. *The Wings of Eagles* (1957). Imagen

recuperada de: <http://www.vebidoo.de/henry+fonda>

Fig. 98. P. 150. Henry Fonda en una escena de *The Grapes of Wrath* (1940). *The Wings of Eagles* (1957). *The Wings of Eagles* (1957). Imagen recuperada de: <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-793/photos/detail/?cmediafile=19403922>

Fig. 99. P. 152. Henry Fonda en *My Darling Clementine* (1946). Imagen recuperada de: <http://www.fotogramas.es/Cinefilia/Linda-Darnell-50-anos-sin-la-pasion-de-los-fuertes>

Fig. 100. P. 153. John Wayne en una fotografía de estudio (sobre 1970). Imagen recuperada de: <http://abcnews.go.com/US/things-morning/story?id=25910744>

Fig. 101. P. 154. John Wayne en un fotograma de *Stagecoach* (1939).

Fig. 102. P. 154. John Wayne en un fotograma de *She Wore a Yellow Ribbon* (1954).

Fig. 103. P. 155. James Stewart (1955). Imagen recuperada de: http://www.allposters.com/-sp/James-Stewart-1955-Posters_i5101692_.htm

Fig. 104. P. 155. James Stewart y John Wayne en un fotograma de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). <http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/M/Man%20Who%20Shot%20Liberty%20Valance,%20The.htm>

Fig. 105. P. 156. James Stewart en *Two Rode Together* (1961). http://moviemovie-guiadepe-liculas.blogspot.com.es/2012_03_01_archive.html

Fig. 106. P. 157. Will Rogers en el papel de del juez en *Judge Priest* (1934). Imagen recuperada de: http://elblogdeethan.blogspot.com.es/2009_05_01_archive.html

Fig. 107. P. 157. John Wayne en el capitán Brittels en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Imagen recuperada de: <http://mucho-mas-cine.blogspot.com.es/2012/08/john-wayne.html>

Fig. 108. P. 157. Spencer Tracy en el alcalde Skeffington en *The Last Hurrah* (1958). Imagen recuperada de: http://ourinhos.blogspot.com.es/2013_03_01_archive.html

Fig. 109. P. 158. Maureen O'Hara en *How Green Was My Valley* (1941).

Fig. 110. P. 158. Maureen O'Hara y J. Wayne en *Rio grande* (1950). Imagen recuperada de: <http://www.riowestern.com/rio-grande/>

Fig. 111. P. 158. Maureen O'Hara y J. Wayne en *The Wings of Eagles* (1957). Imagen recuperada de: <http://www.allmovie.com/artist/john-wayne-p116130>

Fig. 112. P. 159. Maureen O'Hara y J. Wayne en *The Quiet Man* (1952). Imagen recuperada

de: <http://imgarcade.com/1/the-quiet-man-kiss/>

Fig. 113. P. 159. Jane Darwell en *The Grapes of Wrath* (1940). Imagen recuperada de: <https://kemes.wordpress.com/2014/12/15/%CE%B4%CF%89%CE%B4%CE%B5%CE%BA%CE%B1-%CF%83%CF%85%CE%B3%CE%BA%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B1-%CF%86%CE%B9%CE%BB%CE%BC-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF-%CE%BA%CF%81%CE%B1%CF%87/>

Fig. 114. P. 159. Sara Allgood en *How Green Was My Valley* (1941). Imagen recuperada de: <http://www.solocineclasico.com/2014/04/peliculas-anos-40-que-verde-era-mi.html>

Fig. 115. P. 160. Anne Bancroft en *7 Women* (1966). Imagen recuperada de: <http://www.virtual-history.com/movie/person/1600/anne-bancroft/photographs>

Fig. 116. P. 160. Claire Trevor y John Wayne en *Stagecoach* (1939). Imagen recuperada de: <http://pepederteano.blogspot.com.es/2012/07/la-diligencia-john-ford-y-la-iniciacion.html>

Fig. 117. P. 161. Los protagonistas principales de *Fort Apache* (1948). Imagen recuperada de: <http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/F/Fort%20Apache.htm>

Fig. 118. P. 161. Joanne Dru y Harry Carey en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Fotograma extraído del film.

Fig. 119. P. 162. John Agar como pretendiente de Joanne Dru en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Fotograma extraído del film

Fig. 120. P. 162. John Wayne en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Podemos ver al protagonista despidiéndose de su difunta esposa. Imagen recuperada de: <http://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2013/12/20/the-special-effect-of-screen-actors-playing-characters-older-than-themselves>

Fig. 121. P. 214. Cartel de *Judge Priest* (1934). Imagen recuperada de: https://en.wikipedia.org/wiki/Judge_Priest

Fig. 122. P. 219. Cartel de *Stagecoach* (1939) Imagen recuperada de: <http://listas.20minutos.es/lista/mejores-peliculas-de-john-ford-402333/>

Fig. 123. P. 224. Cartel de *The Grapes of Wrath*. Imagen recuperada de: <https://misiglo.wor>

dpress.com/2008/11/19/las-uvas-de-la-ira/

Fig. 124. P. 229. Cartel de *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Imagen recuperada de: <http://www.imdb.com/title/tt0041866/>

Fig. 125. P. 233. Cartel de *The Wings of Eagles* (1957). Imagen recuperada de: <http://www.retroback.info/anteriores/2011/es/152c.html?seccion=programa&pelicula=3>

Fig. 126. P. 236. Cartel de *The Last Hurrah*. Imagen recuperada de: <http://www.filmaffinity.com/es/film596571.html>

Fig. 127. P. 239. Cartel de *Sergeant Rutledge*. Imagen recuperada de: http://www.filmaffinity.com/en/filmimages.php?movie_id=213705

Fig. 128. P. 243. Cartel de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). Imagen recuperada de: <http://listas.20minutos.es/lista/mejores-peliculas-de-john-ford-402333/>

Fig. 129. P. 246. Cartel de *7 Women* (1965). Imagen recuperada de: <http://www.elculturalde-jorgecano.es/2013/02/john->

Referencias bibliográficas

- P. 40. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., Edición del Tricentenario, [en línea]. Madrid: Espasa, 2014.
- P. 43. Gil Calvo, E. (2006). Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos. Anagrama.
- P. 44. Stoller, R. J. (1968). *Sex and Gender*, vol. 1. New York: Science House, 1976.
- P. 45. Grollmus, N. S. (2012). *La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia*. Psicología, Conocimiento y Sociedad, 2(2), 27-65. Pg. 45.
- P. 45. Connell, R. W. (2014). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. John Wiley & Sons.
- P. 45. Connell, R. W. (1995). *Masculinities* Sydney. New South Wales, Australia: Allen & Unwin .
- P. 46. Martín, S. (2007). *Los estudios de la masculinidad, una nueva mirada al hombre a partir del feminismo*. Cuerpo e identidad I, 89-112.
- P. 46. Bly, R. (1994). *Iron John: una visión de la masculinidad*.
- P. 47. Martín, S. (2007). *Los estudios de la masculinidad, una nueva mirada al hombre a partir del feminismo*. Cuerpo e identidad I, 89-112. .
- P. 47. Rosado Millán, M^a Jesús (2010). *Los hombres y la construcción de la identidad masculina*.
- P. 53. Díez, E. García. (1983). *La dimensión grotesca en los héroes de Faulkner en The Snopes Trilogy*. Revista canaria de estudios ingleses, (6), 15-26.)
- P. 55. Chevalier J., Gheerbrant A (1995). *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- P. 56. Cardona Zuluaga, P. (2006). *Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción*. Revista Universidad EAFIT, 42(144), 51-68.
- P. 70. Savater. F. (2004). *La tarea del héroe*, p. 200. Barcelona Destino.
- P. 73. Saussure, F. (2008). *Curso de lingüística general*. Documento recuperado de <https://profesorparticulardecomunicacion.wordpress.com/2015/06/10/curso-de-linguistica-general-de-ferdinand-de-saussure-en-pdf-260-paginas-distribucion-libre-y-gratui->

ta-obra-de-dominio-publico/

- P. 86. Walsh Raoul (1955) *The tall men*. Información recuperada de <http://www.lasmejorespeliculasdelahistoriadeltcine.com/2013/03/los-implacables-1955.html>
- P. 92. Vidor, King (s. f.). Frase de King Vidor a Orson Welles. Información recuperada de: <https://www.facebook.com/escueladecineluisbunuel/posts/10151205665737243>
- P. 95. Hawks, Howard (s.f.). Información recuperada de: <http://www.frasesdecine.com/frasesper.php?per=35>
- P. 97. Hathaway, Henry Cita extraída del libro Las mejores citas de provocación: contra todo y contra todos.. Samuel Red (2008). Robinbook.
- P. 99. Hitchcock, Alfred (s. f.). Información recuperada de: http://www.frasesgo.com/frase/frase-de-alfred_hitchcock-74668.html
- P. 102. Huston, John. Cita en Chinatown (1974). Información recuperada de: <http://elhom-brequesabiademasiado.blogspot.com.es/2011/12/thor-2011.html>
- P. 105. Boetticher, Budd (s.f.). Información recuperada de: <http://www.cineforever.com/2007/07/29/budd-boetticher-dueno-de-su-destino-primera-parte/>
- P. 109. Ford, John (s.f.). Información recuperada de: <http://www.epdlp.com/texto.php?id2=5560>
- P. 141. Frase en Harry Carey sobre el homenaje de Wayne J. al actor. Información recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Harry_Carey
- P. 143. Rogers, Will (s.f.). Información recuperada de : <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/will-rogers.html>
- P. 145. McLaglen (s.f.). Información recuperada de: <http://www.imdb.com/name/nm0572142/bio>
- P. 147. Ibáñez P. C (2015).
- P. 149. Bond, Ward (1952). Información recuperada del film The Quiet Man, de su personaje el padre Lonergan.
- P. 151. Fonda, Henry (s.f.). Información recuperada de: <http://www.okfrases.com/autor-henry-fonda.php>
- P. 153. Wayne, J (s.f.). Información recuperada de: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/j/john_wayne.html

- P. 155. Stewart, J. (s.f.). Información recuperada de: <http://libertyvalance-elviskenpo.blogspot.com.es/2013/05/john-ford-caracter-irlandes.html>
- P. 214. W. Rogers (1933). Información recuperada de: http://www.brainyquote.com/search_results.html?q=will+rogers
- P. 219. Ford, John (1963). Cita a *Stagecoach*. Bogdanovich, Peter (1997). De John Ford . P 76.
- P. 224. Ford, John (1963). Cita a *The Grapes of Wrath*. Bogdanovich, Peter (1997). De John Ford . P 79.
- P. 229. Ford, John (1963). Cita a *She Wore a Yellow Ribbon* . Bogdanovich, Peter (1997). De John Ford . P 88.
- P. 233. Ford, John (1963). Cita a *The Wings of Eagles* . Bogdanovich, Peter (1997). De John Ford . P 93.
- P. 236. Ford, John (1963). Cita a *The last Hurrah*. Bogdanovich, Peter (1997). De John Ford . P 93.
- P. 239. Ford, John (1963). Cita a *Sergeant Rutledge*. Bogdanovich, Peter (1997). De John Ford . P 94.
- P. 243. Ford, John (1963). Cita a *The Man who shot Liberty Valance*. Bogdanovich, Peter (1997). De John Ford . P 96.
- P. 246. Ford, John (1963). Cita a *7 Women* . Bogdanovich, Peter (1997). De John Ford . P 100

BIBLIOGRAFÍA

- Abruzzese, A. (1978). *La imagen fílmica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Agacinski, S. (1998). *Política de sexos*. Madrid: Taurus.
- Aguilar, C. (2014). *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.
- Aguirre Martínez, G. (2010). *Poema de Gilgamesh: El conflicto del héroe*. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, (45), 34. Documento recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=3268073>
- Aguirre, J. M. (1996). *Héroe y sociedad: El tema del individuo superior en la literatura decimonónica*. Espéculo, Revista Electrónica cuatrimestral [en línea], (3). Documento recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/heroe.htm>
- Alarcón, T. L. (2008). *Por sus frutos los conoceréis. La importancia del catolicismo en la obra de John Ford*. Revista de cine Dirigido por..., (379), 72-73.
- Alarcón, T. L. (2014). *Cuatro hijos, John Ford (1928)*. Revista de cine Dirigido por..., (446), 62-63.
- Alberich, E. (1987). *Alfred Hitchcock: El poder de la imagen*. Barcelona: Fabregat.
- Alberich, E. (2014). *Héroes, reyes y mitos*. Barcelona: Ma non troppo.
- Aldarondo, R. (2008). *En los márgenes de la comedia: Tres films desarrollados en el marco del género*. Revista de cine Dirigido por..., (378), 69-71.
- Alonso Barahona, F. (1991). *Antropología del cine*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
- Alonso Barahona, F. (1991). *King Vidor*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Alvar, J. y Blázquez, J.M. (Eds.). (1991). *Héroes y antihéroes en la antigüedad clásica*. Madrid: Cátedra.
- Anderson, L. (2001). *Sobre John Ford: escritos y conversaciones*. Barcelona: Paidós.
- Aristaco, G. (1968). *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumens.
- Arthur M. Eckstein y Peter Lehman. (2004). *The Searchers: Essays and reflections on John Ford's classic western*. Detroit: Wayne State University Press.
- Astre, G. A. y Hoarau, A. P. (1998). *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.

- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Balagué, C. (2008). *La diligencia. Un viaje mítico*. Revista de cine *Dirigido por...*, (378), 62-63.
- Balló, J. y Torío, X. P. (1997). *La semilla inmortal: Los argumentos inmortales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (2009). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauzá, H. F. (2005). *Qué es un mito: Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Baxter, J. (1971). *The cinema of John Ford*. Londres: Zwemmer.
- Bellah, J. (2012). *Un tronar de tambores*. Madrid: Valdemar.
- Bellido López, A. (2003). *El hombre que quiso ser John Ford*. Revista trimestral de cine *Nickel Odeon*, Primavera, (30), 160.
- Benet, V. J. (1999). *Un siglo en sombras. Introducción a la Historia y la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Miranda.
- Bernal, J. (2004). *El hombre que mató a Liberty Valance: el bistec de la discordia*. Revista de cine *Dirigido por...*, (336), 81.
- Bernal, J. (2008). *Misión de audaces: La caballería en la Guerra de Secesión*. Revista de cine *Dirigido por...*, (379), 64-65.
- Blake, M. F. (2003). *Code of honor: The making of three great American Wésterns: High Noon, Shane, and The Searchers*. Plymouth: Taylor Trade Publishing.
- Bleichmar, S. (2006). *Paradojas de la sexualidad masculina*. Buenos Aires: Paidós.
- Bly, R. (1994). *Iron John: una visión de la masculinidad*. Madrid: Gala.
- Bogdanovich, P. (1972). *Fritz Lang en América*. Madrid: Fundamentos.
- Bogdanovich, P. (1991). *John Ford*. Madrid: Fundamentos.
- Bogdanovich, P. (2006). *Las estrellas de Hollywood por Peter Bogdanovich: Retratos y conversaciones*. Madrid: T&B Editores.
- Bogdanovich, P. (2007). *El director es la estrella* (Vol. i). Madrid: T&B Editores.
- Bou, N. y Torío, X. P. (2000). *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

- Buscombe, E. (2000). *The searchers*. London: BFI.
- Buscombe, E. (2003). *Stagecoach*. London: BFI.
- Buscombe, E. (Ed.). (1993). *The BFI Companion to the Western*. London: BFI.
- Calvo, A. (2008). *Años de dispersión: Un cierto pesimismo elegíaco*. Revista de cine *Dirigido por...*, (380), 63-65.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica.
- Campbell, J. (1994). *Los mitos: Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós. Documento recuperado de <https://visualelbolson.files.wordpress.com/2014/03/campbell-joseph-los-mitos-su-impacto-en-el-mundo-actual.pdf>
- Carabí, A. y Segarra, M. (2000). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- Cárdenas, J. D. (2011). *El cine clásico y su doble anacronismo del mito y del héroe*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 6(2), 69-85. Recuperado de <http://148.215.2.11/articulo.oa?id=297023485005>
- Cardona Zuluaga, P. (2006). *Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción*. Revista Universidad EAFIT, 42(144), 51-68. Documento recuperado de: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/viewFile/786/693>
- Carey, H. Jr. (2013). *Company of Heroes: My life as actor in the John Ford Stock Company*. Plymouth: Taylor Trade.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Casas, Q. (1989). *John Ford: el arte y la leyenda*. Barcelona: Dirigido por.
- Casas, Q. (1991). *Fritz Lang*. Madrid: Cátedra.
- Casas, Q. (1994). *El Western: el género americano*. Barcelona: Paidós.
- Casas, Q. (1996). *Ward Bond. El secundario tosco y tenaz*. Revista de cine *Nosferatu*. (20), 20-23. Documento recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/40951>
- Casas, Q. (2002). *Centauros del desierto*. Revista de cine *Dirigido por...*, (313), 40-41
- Casas, Q. (2002). *La Guerra Civil*. Revista de cine *Dirigido por...*, (315), 70-73.
- Casas, Q. (2002). *Outlaw Blues: Pistoleros y forajidos*. Revista de cine *Dirigido por...*, (314),

60-65.

Casas, Q. (2007). *John Wayne: 100 años del centauro del cine*. Revista de cine *Fotogramas*, (1964), 160-168.

Casas, Q. (2007). *Películas claves del wéstern*. Barcelona: Man Non Troppo.

Casas, Q. (2008). *El cine bélico de Ford (2): Entre el mar y la tierra*. Revista de cine *Dirigido por...*, (380), 54-57.

Casas, Q. (2008). *El cine mudo de Ford: Entre el olvido y la razón*. Revista de cine *Dirigido por...*, (378), 50-53.

Casas, Q. (2008). *El hombre que no veía sus filmes: El placer de hacer cine*. Revista de cine *Dirigido por...*, (378), 46-49.

Casas, Q. (2008). *Noventa años después: Lo que queda de Ford en la era digital*. Revista de cine *Dirigido por...*, (380), 74-75.

Casas, Q. (2011). *John Ford, Wallace Berry y la bonhomía*. Revista de cine *Dirigido por...*, (411), 78-79.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castillo Morales, J. M. (2009). *Héroes de la Araucana. Herencia: Estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas*, 1(1), 26-31. Documento recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4034087>

Castro, A. (2008). *Confundir los términos: La ideología en el cine de John Ford*. Revista de cine *Dirigido por...*, (380), 66-69.

Chavalier, J., y Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cherta Puig, R. (1999). *Guía para ver y analizar Centauros del desierto*. Valencia: Nau Llibres.

Ciampi, V. (Coord.). (1988). *John Ford*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Ciampi, V. (Coord.). (1991). *Alfred Hitchcock*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Cohen, C. (2006). *El Wéstern: El cine americano por excelencia*. Barcelona: Paidós.

Coma, J. (1992). *Centauros del desierto de John Ford*. Revista de cine *Dirigido por...*, (200), 74-75.

- Coma, J. (1992). *Diccionario del western clásico*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Coma, J. (1994). *Centauros del desierto/Cantando bajo la lluvia*. Barcelona: Dirigido por.
- Coma, J. (1996). *La gran caravana del western: Las 100 mejores películas del oeste*. Madrid: Alianza Editorial.
- Coma, J. (1997). *Solo ante el peligro/El hombre tranquilo*. Barcelona: Dirigido por.
- Coma, J. (1998). *Un John Ford inédito. No éramos imprescindibles*. Revista de cine *Dirigido por...*, (270), 80-82.
- Coma, J. (2002). *Las uvas de la ira*. Revista de cine *Dirigido por...*, (318), 64-69.
- Coma, J. (2008). *Canciones en la obra de Ford: Un código íntimo de signos*. Revista de cine *Dirigido por...*, (380), 58-62.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Sydney: Allen & Unwin.
- Connell, R. W. (2014). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Nueva York: John Wiley & Sons.
- Cortés, J. M. G. (2004). *Hombres de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona: Egales.
- Costa, Antonio. (1997). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Cousins, Mark. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Crescendo, L. (1995). *Los mitos de los héroes*. Barcelona: Seix Barral.
- Cristóbal López, V. (1995). *De la Eneida a la Araucana*. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 9, 67-101. Documento recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/viewFile/CFCL9595220067A/34758>
- Da Silva, M. G. (2004). *Diccionario de actores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores.
- D'Amicone, G. (2002). *La diligencia*. Revista de cine *Dirigido por...*, (313), 53-54.
- D'Amicone, G. (2008). *El tórrido Ford: Tres viajes de Ford a África y la Polinesia*. Revista de cine *Dirigido por...*, (379), 80-82.
- Darby, W. (2006). *John Ford's Westerns: A thematic analysis, with a filmography*. Jefferson: McFarland.
- Davis, R. L. (1995). *John Ford: Hollywood's old master*. Norman: University of Oklahoma Press.

- De Cuenca Prado, L. A. (1991). *El héroe y sus máscaras*. Madrid: Mandadori.
- De Cuenca Prado, L. A. (2008). *Necesidad del mito*. Murcia: Nausicaä.
- De Diego Wallace, J. (2005). *Henry Fonda, el héroe infeliz*. Madrid: T&B Editores.
- De Fornari, O. (1979). *John Ford (I) o la modernidad de los clásicos*. Revista de cine *Dirigido por...*, (63), 30-40.
- De Fornari, O. (2008). *El gusto de los primitivos. Unas notas sobre el estilo de John Ford*. Revista de cine *Dirigido por...*, (379), 58-59.
- De Saussure, F. (1991). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- Del Castillo, V. (2007). *Diccionario de directores del western*. Madrid: T&B Editores.
- Del Prado Biezma, J. (2000). *Del héroe ético y del héroe estético*. Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, (15), 15. Documento recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0000110015A/33607>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Detienne, M. (1985). *La invención de la mitología*. Barcelona: Península.
- Dixon, W. W. y Foster, G. A. (2009). *Breve Historia del Cine*. Barcelona: Ma non Troppo.
- Doniger, W. (2005). *Mitos de otros pueblos*. Madrid: Siruela.
- Durin, K. (2004). *Héroe y heroísmo en Baltasar Gracián. Hacia la filosofía del desengaño heroico del Criticón*. Conceptos: Revista de Investigación graciana, (1), 35-57.
- Eckstein, A. M. y Lehman, P. (Eds.). (2004). *The Searchers: Essays and reflections on John Ford's classic Western*. Detroit: Wayne State University Press.
- Eco, U. (2010). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Elaide, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Everson, W. K. (1994). *El western de Hollywood: 90 años de cowboys, indios, bandidos, sheriffs y pistoleros además de otros héroes y villanos*. Barcelona: Odin Ediciones.
- Eyman, S. (2001). *Print the legend: La vida y época de John Ford*. Madrid: T&B Editores.
- Eyman, S. y Duncan, P. (2004). *John Ford: Filmografía completa. Las dos caras de un pionero 1894-1973*. Barcelona: Taschen.

- Fernández Valentí, T. (1992). *El hombre que mató a Liberty Valance de John Ford*. Revista de cine *Dirigido por...*, (200), 70-71.
- Fernández Valentí, T. (2008). *La trilogía de la caballería. John Ford, el ejército y el Lejano Oeste*. Revista de cine *Dirigido por...*, (378), 72-75.
- Fernández, J. M. (2009). *Diccionario de películas: El cine Bélico*. Madrid: T&B Editores.
- Fernández-Santos, Á. (1988). *Más allá del Oeste*. Madrid: Ediciones El País.
- Ferrater Mora, J. (1991). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Círculo de lectores.
- Finler, J. W. (2010). *El cine americano. Historia de Hollywood: Un viaje completo por la historia de la industria americana del cine*. Barcelona: Ma non troppo.
- Flores Arroyuelo, F. J. (1978). *La concepción del mundo y de la vida, y el héroe literario*. Estudios románicos, (1), 153-176. Documento recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1342513>
- Flores Arroyuelo, F. J. (1990). *Del héroe de la Antigüedad al personaje literario*. Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, (21), 229-243. Documento recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/view/204189/300121>
- Ford, D. (1998). *Pappy: The Life of John Ford*. Nueva York: Da Capo Press.
- Ford, J., Peary, G. y Lefcourt, J. (2001). *John Ford: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Frankel, G. (2013). *The Searchers: The making of an American Legend*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Freixas, R. y Bassa, J. (2002). *El espejo de una nación*. Revista de cine *Dirigido por...*, (315), 62-69.
- Freixas, R. y Bassa, J. (2008). *Minorías étnicas: El halcón y la flecha*. Revista de cine *Dirigido por...*, (379), 60-63.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Galán Fajardo, E. (2003). *La influencia de la mitología en los argumentos cinematográficos. Primeras noticias*. Revista de literatura, (197), 33-41. Documento recuperado de: http://earchivo.uc3m.es/bitstream/10016/9474/1/galan_influencia_PNRL_2003.pdf
- Gallagher, T. (1986). *John Ford: The man and his films*. Los Angeles: University of California

- nia Press.
- Garcí, J. L. (Ed.). (1994). *El Wéstern*. Revista trimestral de cine *Nickel Odeon*, Nº 4 (Otoño).
- Garcí, J. L. (Ed.). (2002). *My name´s John Ford. I make Wéstern*. Revista trimestral de cine *Nickel Odeon*, Nº 26 (Primavera).
- García Brusco, C. (2002). *Pasión de los fuertes*. Revista de cine *Dirigido por...*, (313), 55-56.
- García Brusco, C. (2008). *Los efluvios vitales de la comedia y el drama. Ford: Una reivindicación de la ebriedad*. Revista de cine *Dirigido por...*, (379), 70-71.
- García Díez, E. (1983). *La dimensión grotesca en los héroes de Faulkner*. en *The Snopes Trilogy*. Revista canaria de estudios ingleses, (6), 15-26.
- García Fernández, E. C. y Sánchez González, S. (2002). *Guía histórica del cine 1895-2001*. Madrid: Editorial Complutense.
- García García, F. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Del Laberinto.
- García Gual, C. (1995). *La Grecia Antigua*. En *Historia de la teoría política*, 1, 53-166. Madrid: Alianza Editorial.
- García, L. (Dir.). (1981). *Los grandes mitos del cine* (8 volúmenes). Madrid: Urbion.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Gil-Alberellos Pérez-Pedrero, S. (1995). *Revisión del mito del nacimiento del héroe: Amadís de Gaula*. Castilla: Estudios de literatura, (20), 139-146. Documento recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136212>
- Gili, J. A., Tesson, C., Sauvaget, D. y Viviani, C. (2011). *Los grandes directores de la historia del cine*. Barcelona: Ma non troppo.
- Gilmore, D. D. (1994). *Hacerse hombre: Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- Girgus, S. B. (1998). *Hollywood renaissance: The cinema of democracy in the era of Ford, Kapra, and Kazan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- González de Chávez Fernández, M. A. (1998). *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Escribano, J. L. (1981). *Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la*

- Literatura*. Archivum, Revista de la Facultad de Filología, (31-32), 367-408. Documento recuperado de <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/1964>
- González Fuentes, J. A. (2007). *John Wayne: Ethan Edwards y Tom Doniphon*. Documento recuperado de <http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/John-Wayne-Ethan-Edwards-y-Tom-Doniphon>
- González Grueso, F. D. (2015). *Gilgamesh, un estudio antropológico cultural y literario del primer héroe*. Revista de folklore, (396), 4-15. Documento recuperado de <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=3962>
- González Sánchez, J. F. (2010). *La “Trama Maestra” en la narrativa audiovisual. El caso del cine del oeste*. Fonseca, Journal of Communication, (1), 317-319. Documento recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3635113>
- González Vázquez, C. y Unceta Gómez, L. (Eds.). (2007). *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Gran diccionario Larousse español-inglés. (1997). Barcelona: Altres Obres Documents Normatius, 1997.
- Grobel, L. (2003). *John Huston: Historia de una dinastía de Hollywood*. Madrid: T&B Editores.
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2003). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, R. (Coord.). (1973). *El cine* (9 vols.). San Sebastián: Buru Lan.
- Gutiérrez Delgado, R. (2012). *El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico*. Ámbitos: Revista internacional de comunicación, (21), 43-62. Documento recuperado de http://grupo.us.es/grehcco/ambitos-21definitivo/ambitos21_ruth.pdf
- Gutiérrez Delgado, R. (2012). *John Ford and the Author Theory: contribution of Anglo-Saxon criticism towards debate*. Communication & Society 25(1), 39-58. Documento recuperado de http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/resumen.php?art_id=405
- Harris, M. (2014). *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*. Nueva

- York: Penguin.
- Hasumi, S. y Martín, A. U. (2012). *John Ford o la elocuencia del gesto*. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (19), 70-77. Documento recuperado de: <http://www.revista-minerva.com/articulo.php?id=523>
- Hawks, H. y Breivold, S. (2006). *Howard Hawks: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hearn, J. (1992). *Men in the public eye: The construction and deconstruction of public men and public patriarchies* (Vol. 4). Taylor & Francis US.
- Herederó, C. F. (1984). *John Huston*. Madrid: Ediciones JC.
- Herederó, C. F. (1996). *Meteoritos en la galaxia de las estrellas (o La fábrica del actor excéntrico)*. *Revista de cine Nosferatu*. (20): 4-9. Documento recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/40948>
- Herederó, C. F. (2002). *La legión invencible*. *Revista de cine Dirigido por...*, (313), 74-75.
- Herederó, C. F. (2010). *Tras los secretos de John Ford*. *Cahiers du cinema España*, (35), 66-67.
- Hernández, E. (2008). *Otros "wésterns": Shakespeare, los Reyes Magos y la tierra prometida*. *Revista de cine Dirigido por...*, (379), 66-69.
- Herraiz, A. (2011). *Actores de primera. Estrellas de segunda: Los grandes secundarios del cine norteamericano*. Madrid: T&B Editores.
- Hitchcock, A. y Gottlieb, S. (2003). *Alfred Hitchcock: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hueso Montón, A. L. (2002). *El poder de la imagen animada y la creación del héroe contemporáneo*. *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, (1), 119-125. Documento recuperado de <http://hdl.handle.net/10347/6289>
- Hueso Monton, L. A. (1976). *Historia de los géneros cinematográficos*. Valladolid: Heraldó.
- Huston, J. y Long, R. E. (2001). *John Huston: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Iglesias, E. (2007). *En los cien años de Katharine Hepburn y John Wayne: La fierecilla indomable y el cactus en flor*. *Cahiers du cinema: España*, (1), 90.

- Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jung, C. G. (2006). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- Kerenyi, K. (2009). *Los héroes griegos*. Gerona: Atalanta.
- Kimmel, M. S. y Holler, J. Z. (2000). *The gendered society*. New York: Oxford University Press.
- Kimmel, M. S., Hearn, J. y Connell, R. W. (Eds.). (2004). *Handbook of studies on men and masculinities*. Nueva York: Sage Publications.
- King, A. (1992). *Spencer Tracy*. Nueva York: Crescent Books.
- Kolakowski, L. (1990). *La presencia del mito*. Madrid: Cátedra.
- Latorre, J. M. (1979). *John Ford (2) o la modernidad de los clásicos*. Revista de cine *Dirigido por...*, (64), 6-23.
- Latorre, J. M. (2008). *Cimarron Kid. Budd Boetticher*. Revista de cine *Dirigido por...*, (382), 88.
- Latorre, J. M. (2008). *El final: siete mujeres: Amenaza, destrucción y suicidio*. Revista de cine *Dirigido por...*, (380), 70-72.
- Le May, A. (2003). *Centauros del desierto*. Madrid: Nebular.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. y Arruabarrena, H. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Levy, B. (1998). *John Ford: A bio-bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Levy, B. (2013). *Lest we forget: The John Ford Stock Company*. Duncan: BearManor Media.
- López Eire, A. (2005) *La mitología de los héroes y la cronología*. Humanitas (57), 57-116.
Documento recuperado de http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas57/03_La_mitologia_de_los_heroes.pdf
- López Saludes, A. M. (2014). *El mitema de la venganza en el cine: El mito de la Orestía*. Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín, (5), 49-61. Documento recuperado de http://www.thamyris.uma.es/Thamyris5/LOPEZ_SALUDES.pdf
- López Varona, L. (2006). *Camino hacia la gloria: Las "óperas primas" de los grandes maestros*. Madrid: T&B Editores.

- López Varona, L. (2010). *La última película de los grandes maestros*. Madrid: T&B Editores.
- Losilla, C. (2002). *La Caballería*. Revista de cine *Dirigido por...*, (314), 72-75.
- Losilla, C. (2002). *Wéstern Crepuscular*. Revista de cine *Dirigido por...*, (315), 50-53.
- Losilla, C. (2011). *John Ford. Como el polvo, como el humo*. *Cahiers du cinema España*, (43), 80-81.
- Lyons, R. (Ed.). (1984). *My Darling Clementine*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Madina, F (Coord.). (1984). *Gran historia universal del cine*. Madrid: Sarpe.
- Malhan, J. M. (2013). *John Ford: Poet in the desert*. Chicago: Lake Street Press.
- Marañón, C. (2008). *Me llamo John Ford ... y hago westerns*. *Cinemanía*, (152), 98-102.
- Marchante, O. R. (2006). *Centauros del desierto: Tal vez el mejor wéstern de la historia*. *Cinemanía*, (132), 94-96.
- Marías, M. (2004). *La sombra de John Ford*. *Ars Medica. Revista de Humanidades*, 3(2), 282-287. Documento recuperado de: http://www.revistadehumanidades.es/revista/v3n2/La_sombra_de_John_Ford.pdf
- Marín Pina, M.C. *El héroe*. En *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, 33-46. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Documento recuperado de <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/20/45/00creditosindice.pdf>
- Martín, S. (2007). *Los estudios de la masculinidad, una nueva mirada al hombre a partir del feminismo*. *Cuerpo e identidad I*, 89-112. Documento recuperado de: <http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/09/04.-Los-estudios-de-la-masculinidad.pdf>
- Marinas Herreras, J. M. (2009). *La ampliación de un mito: El Edipo político*. Trama y fondo: Revista de cultura, (26), 51-68.
- Martínez Hernández, L. (2007). *La muerte del héroe en los relatos de Borges, Cortázar y Rulfo*. *Espéculo*, (35), Documento recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/muheroe.html>
- Martínez López, F. M. (2010). *El poema de gilgamesh: los sueños y el destino de un héroe atormentado*. *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, (23), 15-26. Documento recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/article/view/1758/1637>
- Matheson, S. (Ed.) (2013). *Love in Wéstern film and television: Lonely hearts and happy trai-*

- ls. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- McBride, J. (2004). *Tras la pista de John Ford (Searching for John Ford: A life)*. Madrid: T&B Editores.
- McBride, J. y Wilmington, M. (1996). *John Ford*. Madrid: Ediciones JC.
- McGoman, H. (1992). *James Stewart*. Nueva York: Crescent Books.
- Memba, J. (2008). *Historia del cine universal*. Madrid: T&B Editores.
- Mena, J. L. (1994). *Los 100 mejores wéstern de la historia del cine*. Madrid: Ediciones JC.
- Mena, J. L. y Cuesta, J. (2004). *Diccionario de cine*. Madrid: Edimat Libros.
- Menefee, D. W. (2010). *George O'Brien: A Man's Man in Hollywood*. Duncan: BearManor Media.
- Metz, C. (1977). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Mevel, D. (2014). *Women in the films of John Ford*. Jefferson: McFarland
- Meyer, B. (2008). *Héroes: los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela.
- Miret, R. (2008). *Irlanda, paraíso perdido: Ford y el amor a sus raíces*. Revista de cine *Dirigido por...*, (378), 64-68.
- Mitry, J. (1960). *John Ford*. Madrid: Rialp.
- Modelo González, E. (2013). *Héroes y espacios. Del mar abierto a la ciudad cerrada*. Área Abierta, 13(1), 7-25. Documento recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/41588/39671>
- Modelo González, E. y Cuadrado Alvarado, A. (2013). *Introducción: Visiones contemporáneas del héroe*. Área abierta, 13(1), 1-5. Documento recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/41587/39670>
- Molyneaux, G. (2000). *James Stewart: El americano tranquilo*. Madrid: T&B Editores.
- Montaner Frutos, A. (2007). *Tal es la su auze: El héroe afortunado del Cantar de mio Cid*. Olivar, 8(10), 89-105. Documento recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3286/pr.3286.pdf
- Monterde Lozoya, J. E. (1980). *Especial Wéstern (1): El Wéstern entre la mitología y la historia*. Revista de cine *Dirigido por...*, (71), 10-17.

- Monterde Lozoya, J. E. (1989). *Centauros del desierto*. Revista de cine *Dirigido por...*, (174), 70-79
- Monterde Lozoya, J. E. (2002). *El hombre que mató a Liberty Valance*. Revista de cine *Dirigido por...*, (313), 43-45
- Monterde Lozoya, J. E. (2002). *El Wéstern como lucha de clases*. Revista de cine *Dirigido por...*, (315), 58-61.
- Montiel Mues, A. (2003). *La intemperancia de Ethan Edwards*. *Arbor*, 174(686), 265-276. Documento recuperado de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/639/645>
- Montoya, A. (2013). *Homenaje, John Ford, hombre y leyenda*. *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, (2039), 40-41.
- Mortimer, B. (2000). *Hollywood's Frontier Captives: Cultural Anxiety and the Captivity Plot in American Film*. Nueva York: Garland Publishing.
- Mosse, G. L. (2001). *La imagen del hombre: La creación de la masculinidad moderna*. Madrid: Talassa.
- Navarro Crego, M. Á. (2009). *"Sergeant Rutledge", de John Ford, como un mito filosófico* (Tesis doctoral. Universidad de Oviedo). Documento recuperado de <http://www.tesisenxarxa.net/handle/10803/11129>
- Navarro, A. J. (2002). *Los indios*. Revista de cine *Dirigido por...*, (314), 66-71.
- Navarro, A. J. (2008). *La Guerra según John Ford: Las penurias del soldado*. Revista de cine *Dirigido por...*, (380), 48-53.
- Navarro, A. J. (2008). *Secuestrados por los indios: A propósito de "Centauros del desierto" y "Dos cabalgan juntos"*. Revista de cine *Dirigido por...*, (378), 76-81.
- Nissen, A. (2011). *Actresses of a certain character: Forty familiar Hollywood faces from the Thirties to the Fifties*. Jefferson: McFarland.
- Nollen, S. A. (2013). *Three bad men: John Ford, John Wayne, Ward Bond*. Jefferson: McFarland.
- O'Hara, M. y Nicoletti, J. (2005). *'Tis Herself: An Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster.

- Ortiz Osés, A. (1995). *Mitología del héroe moderno*. RIEV. Revista internacional de los estudios vascos, 43(2), 381-393. Documento recuperado de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/40/40381393.pdf>
- Pardo García, P. J. (1993). *Consideraciones sobre la teoría del desplazamiento en Northrop Frye*. Contextos, (21-22), 291-316. Documento recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=97990>
- Parrondo Coppel, E. y Zunzunegui, S. (1998). *Libros de cine. Vértigo*. Revista de cine, (13), 128-145. Documento recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/43067>
- Pastor Cruz, J. A. (1998). *Corrientes interpretativas de los mitos* (Tesis doctoral. Universidad de Oviedo). Documento recuperado de <http://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm>
- Payán, M. J. (2004). *Los mitos del Oeste en el cine*. Madrid: Cacitel.
- Pearson Carol, S. (1992). *Despertando los héroes interiores*. Madrid: Mirach.
- Pearson, J. C., Turner, L. H. y Todd-Mancillas, W. (1993). *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós.
- Pena, J. (2010). *John Ford, cineasta brechtiano*. Cahiers du cinema España, (30), 72-73.
- Pérez Gauli, J. C. (2000). *El cuerpo en venta: Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Reverte, A. (2013). *Cuando John Ford era facha*. XLSemanal. Documento recuperado de: <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/749/cuando-john-ford-era-facha/>
- Pérez Rufi, J. P. (2009). *Desmontando al protagonista del cine clásico*. Madrid: Quiasmo.
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos: Cómo se forjaron los grandes éxitos del cine*. Barcelona: Ma non troppo.
- Place, J. A. (1977). *The Western films of John Ford*. Secaucus: Citadel Press.
- Place, J. A. (1979). *The non-Western films of John Ford*. Secaucus: Citadel Press.
- Planas, S. (2002). *El mundo del salón: Chicas y jugadores*. Revista de cine *Dirigido por...*, 314, 54-59.
- Prósper Ribes, J. (2006). *El héroe clásico en el relato cinematográfico*. Área abierta, (13), 5-8. Documento recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARA->

- Rank, O. (1992). *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.
- Reboreda Morillo, S. (1995). *El simbolismo del arco de Odisea*. Gerión. Revista de Historia Antigua, 13, 27. Documento recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/viewFile/GERI9595110027A/14466>
- Rodríguez, H. J. (2001). *Los mejores wésterns: Cabalgando en solitario*. Madrid: Ediciones JC.
- Rodríguez Adrados, F.(1962). *El héroe trágico*. Cuadernos de la Fundación Pastor (6), 11-35. Documento recuperado de http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos_de_la_fundacion_pastor/numero_6_1962/el_heroe_tragico
- Rodríguez Herrera, G. (1990). *Eneas: la evolución de un héroe*. Boletín Millares Carlo, (11), 145-152. Documento recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456133>
- Rodríguez Merchán, E. y Tejero, J. (Eds.) (2002). *Diccionario de películas del cine norteamericano: Antología crítica*. Madrid: T&B Editores.
- Rodríguez Sánchez, J. J. (2002). *Fort Apache*. Revista de cine *Dirigido por...*, (313), 76-77.
- Rodríguez Serrano, A. (2009). *Centauros del desierto: Y el héroe tras la puerta*. Versión Original: Revista de cine, (171), 15-19.
- Rodríguez, H. (2008). *Las dos Américas: "Juez Priest", "Steamboat Round the Bend", "The Sun Shines Bright"*. Revista de cine *Dirigido por...*, (379), 78-79.
- Rodríguez, H. (2008). *Salvar vidas. "El doctor Arrowsmith"/" Prisionero del odio"*. Revista de cine *Dirigido por...*, (378), 54-55.
- Rodríguez, S. (2011). *9+ 1 wésterns diferentes. Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, (2009), 42-43.
- Rosado Milán, M. J. (2010). *Los hombres y la construcción de la identidad masculina*. IX Jornadas de estudios de la mujer. Facultad de Filología. UCM. 15-17 marzo. Documentos recuperados de <http://www.isdfundacion.org/pdf/congresos/estudios-mujer-parte1.pdf>, <http://www.isdfundacion.org/pdf/congresos/estudios-mujer-parte2.pdf> y <http://>

- Rosado Milán, M. J. (2011). *Los hombres y la construcción de la identidad masculina*. Madrid: Visión Libros.
- Russell, J. y Cohn, R. (2012). *Woody Strode*. Madrid: T&B Editores.
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial: Desde los orígenes*. Madrid: Siglo XXI.
- Sánchez Vidal, A. (1997). *Historia del cine*. Madrid: Historia 16.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel cine.
- Santamarina, A. (2002). *Héroes sin raíces*. Revista de cine *Dirigido por...*, (315), 54-57.
- Sarris, A. (1976). *The John Ford movie mystery*. Londres: Martin Secker and Warburg.
- Satorras, L. (2008). *La fortaleza de la familia: Una parte del ideario fordiano*. Revista de cine *Dirigido por...*, (379), 74-77.
- Savater, F. (1996). *John Carradine. La dignidad de lo frágil*. Revista de cine *Nosferatu*. (20): 32-33. Documento recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/40954>
- Savater, F. (2009). *La tarea del héroe*. Barcelona: Ariel.
- Schneider, M. A. (2003). *Genealogía de lo masculino*. Buenos Aires: Paidós.
- Schongut Grollmus, N. (2012). *La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia*. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 2(2), 27-65. Documento recuperado de: <http://revista.psico.edu.uy/index.php/revpsicologia/article/view/119/73>
- Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós.
- Segura, A. (2014). *John Ford en Innisfree: La homérica historia de "El hombre tranquilo" 1933-1952*. Madrid: T&B Editores.
- Sinclair, A. (1984). *John Ford: A biography*. Nueva York: Lorrimer Publishing.
- Spittles, B. (2002). *John Ford*. Harlow: Pearson.
- Stanislavski, C. (2011). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stoller, R. J. (1968). *Sex and Gender*, vol. 1. New York: Science House.
- Strode, W. y Young, S. (1993). *Goal Dust: The warm and candid memoirs of a pioneer black athlete and actor*. Lanham: Madison Books.
- Studlar, G. y Bernstein, M. (Eds.) (2001). *John Ford made Westerns: Filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press.

- Tazón Salces, J. E. (1983). *Héroes y antihéroes en el mundo mágico irlandés*. In *Héroe y anti-héroe en la literatura inglesa: actas del V congreso de AEDEAN*, 333-341.
- Tejero, J. (2001). *Duke, la leyenda de un gigante*. Madrid: T&B Editores.
- Tejero, J. (2007). *John Wayne: El último héroe americano*. *Ars Medica. Revista de Humanidades*, 3(2), 278-286. Documento recuperado de: http://www.revistadehumanidades.es/revista/v6n2/John_Wayne_el_ultimo_heroe_americano.pdf
- Tejero, J. (2007). *John Wayne: El vaquero que conquistó Hollywood. Parte I (1907-1955)*. Madrid: T&B Editores.
- Tejero, J. (2007). *John Wayne: El vaquero que conquistó Hollywood. Parte II (1956-1979)*. Madrid: T&B Editores.
- Tejero, J. (2012). *Cult Movies: Las películas de nuestra vida*. Madrid: T&B Editores.
- Torres, A. (Dir.). (1999). *Diccionario Espasa del cine*. Madrid: Espasa.
- Torres-Dulce Lifante, E. (2001). *John Ford en la caza de brujas*. *Revista trimestral de cine Nickel Odeon*, Primavera, (22), 100-104.
- Torres-Dulce Lifante, E. (2011). *Jinetes en el cielo*. Madrid: Notorious.
- Töteberg, M. (2006). *Lo esencial de ... Fritz Lang*. Madrid: T&B Editores.
- Töteberg, M. (2013). *El cine de Fritz Lang*. Madrid: T&B Editores.
- Troncarelli, F. (2002). *John Ford y Winslow Homer*. *Revista trimestral de cine Nickel Odeon*, Verano, (27), 274-286.
- Truffaut, F. y Scott, H. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- Urkijo, F. J. (1991). *John Ford*. Madrid: Cátedra.
- Valcuende, J. y Blanco, J. (2003). *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa.
- Venturelli, R. (2008). *John Ford y los "Films de prestigio": Construyendo el encuadre, esculpiendo la luz*. *Revista de cine Dirigido por...*, (379), 52-57.
- Vériat Massmann, A. V. (2000). *Mitemas del héroe*. Thélème: *Revista complutense de estudios franceses*, (15), 153-164. Documento recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL0000110153A/33637>
- Viganó, A. (2008). *John Ford y la historia de América. Individuo, cine y sociedad desde la*

- guerra de la Independencia hasta Perl Harbor. Revista de cine Dirigido por..., (378), 56-61.
- Villén, B. (1990). *Alfred Hitchcock*. Barcelona: Cinema Club Collection.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: Man non troppo.
- VV. AA. (1982-86). *Historia Universal del Cine* (13 vols.). Madrid: Fascículos Planeta.
- VV. AA. (1989). *Alfred Hitchcock en Inglaterra*. Revista de cine *Nosferatu*, Nº 1 (Octubre). San Sebastián: Donostia Kultura.
- VV. AA. (1992). *Dedicado a: El hombre tranquilo. John Ford*. Revista *Viridiana*, Nº 3.
- VV. AA. (1995). *Anthony Mann*. Revista de cine *Vértigo*. Nº 12 (Diciembre). Documento recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/43033>
- VV. AA. (1997). *Dedicado a: La diligencia. John Ford*. Revista *Viridiana*, Nº 18.
- VV. AA. (1998). *Historia del cine* (6 vols.). Madrid: Sarpe.
- VV. AA. (1999). *King Vidor*. Revista de cine *Nosferatu*, Nº 31 (Octubre). San Sebastián: Donostia Kultura.
- VV. AA. (2002). *El joven Ford*. Revista de cine *Nosferatu*, Nº 40 (Abril). San Sebastián: Donostia Kultura.
- VV. AA. (2002). *John Ford*. Revista de cine *La madriguera*. Nº 54 (Noviembre). Documento recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/42124>
- VV. AA. (2004). *Fritz Lang en América*. Revista de cine *Nosferatu*, Nº 47 (Diciembre). San Sebastián: Donostia Kultura.
- VV. AA. (2006). *John Huston*. Revista de cine *Nosferatu*, Nº 51 (Marzo). San Sebastián: Donostia Kultura.
- VV. AA. (2006). *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- VV. AA. (2013). *Héroes*. Versión Original: Revista de cine. Nº 2111. Documento recuperado de <http://es.calameo.com/read/000041856cbf15a121367>
- Walsh, M. (2012). *El hombre tranquilo*. Madrid: Reino de Cordelia.
- Willis, J. (2006). *Los Grandes Estudios: Metro Goldwyn Mayer*. Madrid: T&B Editores.
- Willis, J. (2008). *Los Grandes Estudios: Warner Bros*. Madrid: T&B Editores.

Yáñez Murillo, M. (Ed.). (2012). *La mirada americana: 50 años de Film Comment*. Madrid: T&B Editores.

Zumalde, I. (2000). *Un musical sui generis*. Revista de cine *La madriguera*. (26), 68-70.

Documento recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/41853>

Webgrafía:

<http://www.lagranfarsa.es/magazine/contacto-suscripcion/the-searchers-final/> Página activa a fecha: 1/10/2015.

<http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/irish-brother-feeney-francis-ford-in-john-fords-films/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://noshacemosuncineenorion.blogspot.com.es/2014/07/judge-priest-sun-shines-bright-john.html> Página activa a fecha: 1/10/2015

Fernández Ibars y Soriano López (2006). Artículo *La historia y el cine*. Información recuperada de <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://arbor.revistas.csic.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://blog.apastyle.org/apastyle/social-media/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://blog.diariodecine.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://blogs.indiewire.com/peterbogdanovich> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://catalogos.munimadrid.es> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://cinemania.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://clio.rediris.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://contrapicado.net/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://creadoresimagenes.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://cultura.elpais.com/cultura/babelia.html> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://elcineseguntfv.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://elcultural.com/blogs/el-incomodador/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://elpais.com/tag/cine/a/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://filasiete.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://lalineageneral.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://miradasdecine.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://narcisribot.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://nodulo.org> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://revistamagnolia.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://roderic.uv.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://sensesofcinema.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://thebioscope.net/> (16 de Agosto de 2012)
<http://variety.com/v/film/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.abc.es/cultura/cine/pelicula-actor-actrices.asp> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.academiadecine.com/publicaciones/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.ace-film.eu/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.apastyle.org/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.bfi.org.uk/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.c1n3.org/REVISTAS/Nosferatu/Nosferatu.html> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.cameraman.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.cinearchivo.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.cineforever.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.cinemaldito.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.cineparaleer.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.cineraama.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.cineuropa.org/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.cmgww.com/historic/rogers/index.html> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.comohacercine.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.davidbordwell.net/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.dendramedica.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.dirigidopor.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.dirigidopor.com/dirigidopor/Imagenes.html> Página activa a fecha: 1/10/2015
http://www.ehowenespanol.com/citar-revista-formato-apa-como_30202/ Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.elantepenultimomohicano.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.elcultural.com/blogs/to-be-continued/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.elcultural.com/seccion/Cine/4> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.elmundo.es/cultura/cine.html> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.elumiere.net/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.empireonline.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.empireonline.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.encadenados.org/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.fiafnet.org/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.filmaffinity.com> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.filmcomment.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.filmotecadeandalucia.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.filmreference.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.fotogramas.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.hollywoodreporter.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.ilustracionliberal.com> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.imdb.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.indiewire.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.isdfundacion.org/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.johnfordireland.org/>
<http://www.jotdown.es/category/cine/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/ba/catalogo-biblioteca.php> Página activa a fecha:
1/10/2015
<http://www.labutaca.net/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.lashorasperdidas.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
http://www.madrid.org/biblio_publicas Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.moviemaker.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.nickel-odeon.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.nochedecine.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.noticine.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.ojosdepapel.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015
<http://www.openculture.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.perezreverte.com> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.rae.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.revistadehumanidades.es> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.revistaminerva.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.rtve.es/filmoteca/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.screendaily.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.screeningthepast.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.screenonline.org.uk/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.sofilm.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.solocinebelicoonline.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.thamyris.uma.es/>

<http://www.thecult.es/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.upf.edu/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://www.willrogers.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<https://39escalones.wordpress.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<https://archivomiguelmarias.wordpress.com> Página activa a fecha: 1/10/2015

https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page Página activa a fecha: 1/10/2015

<https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada> Página activa a fecha: 1/10/2015

<https://riunet.upv.es> Página activa a fecha: 1/10/2015

<https://riunet.upv.es/handle/10251/39855> Página activa a fecha: 1/10/2015

<https://www.caimanediciones.es> Página activa a fecha: 1/10/2015

<https://www.filmin.es> Página activa a fecha: 1/10/2015

<https://www.ucm.es> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://mediahistoryproject.org/> Página activa a fecha: 1/10/2015

<http://revistaatalante.com/> Página activa a fecha: 1/10/2015

ANEXOS

ANEXO I

FILMOGRAFÍA

Película	Año	Director	Productor	Productora/ Distribuidora	Género
<i>The Tornado</i>	1917	John Ford	Bison Motion Pictures	Universal	Wéstern
<i>The Fighting Gringo</i>	1917	Fred A. Kelsey y John Ford (atribución dudosa)	Universal	Universal	Wéstern
<i>The Trail of Hate</i>	1917	John Ford	Bison Motion Pictures	Universal	Wéstern
<i>The Scrapper</i>	1917	John Ford	Bison Motion Pictures	Universal	Wéstern
<i>The Soul Herder</i> (El bravo Cayena)	1917	John Ford	Bison Motion Pictures	Universal	Wéstern
<i>Cheyenne's Pal</i> (El amigo Cayena)	1917	John Ford	Universal - Star Featurette	Universal	Wéstern
<i>Straight Shooting</i> (A prueba de balas)	1917	John Ford	Universal - Butterfly	Universal	Wéstern
<i>The Secret Man</i> (Hombre entre hombres)	1917	John Ford	Universal - Butterfly	Universal	Wéstern
<i>A Marked Man</i> (Bajo sentencia de muerte)	1917	John Ford	Universal - Butterfly	Universal	Wéstern
<i>Bucking Broadway</i>	1917	John Ford	Harry Carey	Universal	Wéstern
<i>The Phantom Riders</i> (Bajo la máscara)	1918	John Ford	Harry Carey	Universal	Wéstern
<i>Wild Women</i>	1918	John Ford	Harry Carey	Universal	Wéstern
<i>Thieves' Gold</i>	1918	John Ford	Universal - Special Feature	Universal	Wéstern
<i>The Scarlet Drop</i> (La gota de sangre)	1918	John Ford	Universal - Special	Universal	Wéstern
<i>Hell Bent</i> (El barranco del diablo)	1918	John Ford	Universal - Special Attraction	Universal	Wéstern
<i>A Woman's Fool</i> (La envenenada)	1918	John Ford	Universal - Special Attraction	Universal	Wéstern
<i>The Craving</i>	1918	Francis Ford y John Ford	Universal - Special Attraction	Universal	Wéstern
<i>Three Mounted Men</i> (Lealtad)	1918	John Ford	Universal - Special Attraction	Universal	Wéstern
<i>Roped</i> (Hombres sin armas)	1919	John Ford	Universal - Special	Universal	Wéstern
<i>Harry Carey Tour</i> Promotional Film	1919	John Ford y Harry Carey	Universal	Universal	
<i>The Fighting Brothers</i>	1919	John Ford	Universal	Universal	Wéstern
<i>A Fight for Love</i> (El contrabandista)	1919	John Ford	Universal - Special Attraction	Universal	Wéstern
<i>By Indian Post</i>	1919	John Ford	Universal	Universal	Wéstern
<i>The Rustlers</i>	1919	John Ford	Universal	Universal	Wéstern
<i>Bare Fists</i> (Deuda pagada)	1919	John Ford	Universal - Special	Universal	Wéstern

Película	Año	Director	Productor	Productora/ Distribuidora	Género
<i>Gun Law</i>	1919	John Ford	Universal	Universal	Wéstern
<i>The Gun Packer</i>	1919	John Ford	Universal	Universal	Wéstern
<i>Riders of Vengeance</i> (El jinete vengador)	1919	John Ford	P. A. Powers	Universal	Wéstern
<i>The Last Outlaw</i>	1919	John Ford	Universal	Universal	Wéstern
<i>The Outcast of Poker Flat</i>	1919	John Ford	P. A. Powers	Universal	Wéstern
<i>The Ace of the Saddle</i> (El jinete de hierro)	1919	John Ford	P. A. Powers	Universal	Wéstern
<i>The Rider of the Law</i>	1919	John Ford	P. A. Powers	Universal	Wéstern
<i>A Gun Fightin' Gentleman</i> (El hombre de las pistolas de oro)	1919	John Ford	P. A. Powers	Universal	Wéstern
<i>Marked Man</i> (La fuerza de las circunstancias)	1919	John Ford	P. A. Powers	Universal	Wéstern
<i>The Prince of Avenue A</i>	1920	John Ford	Universal - Special	Universal	Drama
<i>The Girl in Number 29</i> (La joven del cuarto 29)	1920	John Ford	Universal - Special	Universal	Drama
<i>Hitchin' Posts</i> (Ligaduras de oro)	1920	John Ford	Universal - Special	Universal	Drama
<i>Justs Pals</i> (Buenos amigos)	1920	John Ford	William Fox-20th Century Brand	Fox	<i>Americana</i> Drama
<i>The Big Punch</i> (Manos de hierro)	1921	John Ford	William Fox-20th Century Brand	Fox	Wéstern
<i>The Freeze-Out</i>	1921	John Ford	Universal - Special	Universal	Wéstern
<i>The Wallop</i> (El golpe)	1921	John Ford	Universal - Special	Universal	Wéstern
<i>Desperate Trails</i> (Camino de desesperación)	1921	John Ford	Universal - Special	Universal	Wéstern
<i>Action</i> (Acción energética)	1921	John Ford	Universal - Special	Universal	Wéstern
<i>Sure Fire</i>	1921	John Ford	Universal - Special	Universal	Wéstern
<i>Jackie</i> (Juanita)	1921	John Ford	William Fox	Fox	Drama
<i>Little Miss Smiles</i> (La señorita Sonrisas)	1922	John Ford	William Fox	Fox	Drama
<i>Silver Wings</i>	1922	Edwin Carewe y John Ford (solo prólogo)	William Fox	Fox	Drama
<i>The Village Blacksmith</i> (El herrero de la aldea)	1922	John Ford	William Fox	Fox	<i>Americana</i> Drama
<i>The Face on the Bar-Room Floor</i>	1923	John Ford	William Fox	Fox	Drama
<i>Three Jumps Ahead</i> (Venciendo abismos)	1923	John Ford	William Fox	Fox	Wéstern

Película	Año	Director	Productor	Productora/ Distribuidora	Género
<i>Cameo Kirby</i> (Sota, caballo y rey)	1923	John Ford	William Fox	Fox	Drama
<i>North of Hudson Bay</i> (La jornada de la muerte)	1923	John Ford	William Fox	Fox	Aventuras Wéstern
<i>Hoodman Blind</i>	1923	John Ford	William Fox	Fox	Drama
<i>The Iron Horse</i> (El caballo de hierro)	1924	John Ford	William Fox	Fox	Wéstern Histórico
<i>Hearts of Oak</i>	1924	John Ford	William Fox	Fox	Drama
<i>Lightnin' (Don Pancho)</i>	1925	John Ford	William Fox	Fox	Comedia
<i>Kentucky Pride</i> (Sangre de pista)	1925	John Ford	William Fox	Fox	Drama Comedia Deportiva
<i>The Fighting Heart</i> (Corazón intrépido)	1925	John Ford	William Fox	Fox	Drama Deportiva
<i>Thank You</i> (Con gracias a porfía)	1925	John Ford	John Golden	Fox	Comedia
<i>The Shamrock Handicap</i> (La hoja de trébol)	1926	John Ford	William Fox	Fox	Drama Comedia Deportiva
<i>3 Bad Men</i> (Tres hombres malos)	1926	John Ford	William Fox	Fox	Wéstern
<i>The Blue Eagle</i> (El águila azul)	1926	John Ford	William Fox	Fox	Aventuras
<i>Upstream (Ser o no ser)</i>	1927	John Ford	William Fox	Fox	Comedia
<i>Mother Machree</i> (¡Madre mía!)	1928	John Ford	William Fox	Fox	Drama
<i>Four Sons</i> (Cuatro hijos)	1928	John Ford	William Fox	Fox	Drama Bélica
<i>Hangman's House</i> (Legado trágico)	1928	John Ford	William Fox	Fox	Drama
<i>Napoleon's Barber</i> (El barbero de Napoleón)	1928	John Ford	William Fox	Fox	Comedia Histórica
<i>Riley, the Cop</i> (Policías sin esposas)	1928	John Ford	William Fox	Fox	Comedia
<i>Strong Boy</i> (¡Viva la ambición!)	1929	John Ford	William Fox	Fox	Comedia
<i>The Black Watch</i> (Shari, la hechicera)	1929	John Ford y Lumsden Hare	William Fox	Fox	Aventuras
<i>Salute</i> (El triunfo de la audacia)	1929	John Ford y David Butier	William Fox	Fox	Drama
<i>Men Without Women</i> (Tragedia submarina)	1930	John Ford	William Fox	Fox	Aventuras Bélica
<i>Born Reckless</i> (El intrépido)	1930	John Ford y Andrew Bennison	William Fox	Fox	Comedia Thriller
<i>Up the River (Río arriba)</i>	1930	John Ford	William Fox	Fox	Comedia Thriller
<i>Seas Beneath</i> (Mar de fondo)	1931	John Ford	William Fox	Fox	Aventuras Bélica

Película	Año	Director	Productor	Productora/ Distribuidora	Género
<i>The Brat</i> (La huerfanita)	1931	John Ford	Fox Film	Fox	Comedia
<i>Arrowsmith</i> (El doctor Arrowsmith)	1931	John Ford	Samuel Goldwyn	United Artists	Drama
<i>Air Mail</i> (Hombres sin miedo)	1932	John Ford	Carl Laemmle	Universal	Aventuras
<i>Flesh</i> (Carne)	1932	John Ford	Metro Goldwyn Mayer	Metro Goldwyn Mayer	Drama
<i>Pilgrimage</i> (Peregrinos)	1933	John Ford	Fox	Fox	Drama
<i>Doctor Bull</i>	1933	John Ford	Fox	Fox	Americana Comedia
<i>The Lost Patrol</i> (La patrulla perdida)	1934	John Ford	Merian C. Cooper	RKO	Aventuras Bélica
<i>The World Moves on</i> (Paz en la tierra)	1934	John Ford	Winfield Sheehan	Fox	Drama
<i>Judge Priest</i>	1934	John Ford	Sol Wuntzel	Fox	Americana Comedia
<i>The Whole Town's Talking</i> (Pasaporte a la fama)	1935	John Ford	Lester Cowan	Columbia	Comedia <i>Thriller</i>
<i>The Informer</i> (El delator)	1935	John Ford	Cliff Reid	RKO	Drama
<i>Steamboat 'Round the Bend</i> (Barco a la deriva)	1935	John Ford	Sol Wuntzel	20th Century-Fox	Americana Comedia
The Prisoner of Shark Island (Prisionero del odio)	1936	John Ford	Darryl F. Zanuck	20th Century-Fox	Drama histórico
<i>Mary of Scotland</i> (María Estuardo)	1936	John Ford	Pandro S. Berman	RKO	Drama histórico
<i>The Plough and the Stars</i> (La Osa Mayor y las estrellas)	1936	John Ford	Cliff Reid y Robert Sisk	RKO	Drama histórico
<i>Wee Willie Winkie</i> (La mascota del regimiento)	1937	John Ford	Darryl F. Zanuck	20th Century-Fox	Aventuras Comedia
<i>The Hurricane</i> (Huracán sobre la isla)	1937	John Ford y Stuart Heisler	Samuel Goldwyn	Goldwyn-United Artists	Drama Aventuras
Four Men and a Prayer	1938	John Ford	Darryl F. Zanuck	20th Century-Fox	Aventuras
<i>Submarine Patrol</i>	1938	John Ford	Darryl F. Zanuck	20th Century-Fox	Aventuras Bélica
<i>The Adventures of Marco Polo</i> (Las aventuras de Marco Polo)	1938	A. L. Mayo y John Ford	Samuel Goldwyn	Goldwyn-United Artists	Aventuras
Stagecoach (La diligencia)	1939	John Ford	John Ford	Walter Wanger Productions para United Artists	Wéstern
<i>Young Mr. Lincoln</i> (El joven Lincoln)	1939	John Ford	Kenneth McGowan	20th Century-Fox	Histórica
<i>Drums Along the Mohawk</i> (Corazones indomables)	1939	John Ford	Raymond Griffith	20th Century-Fox	Wéstern
<i>The Grapes of Wrath</i> (La uvas de la ira)	1940	John Ford	Darryl F. Zanuck	20th Century-Fox	Drama social
<i>The Long Voyage Home</i> (Hombres intrépidos)	1940	John Ford	Walter Wanger	Argosy/Wanger para United Artists	Drama

Película	Año	Director	Productor	Productora/ Distribuidora	Género
<i>Tobacco Road</i> (La ruta del tabaco)	1941	John Ford	Darryl F. Zanuck	20th Century-Fox	Americana Comedia
<i>Sex Hygiene</i>	1941	John Ford	Darryl F. Zanuck	Audio Productions-US Army	Documental
<i>How Green Was My Valley</i> (¡Qué verde era mi valle!)	1941	John Ford	Darryl F. Zanuck	20th Century-Fox	Drama social
Canal Report	1942	John Ford	OSS (Office of Strategic Services)	Office of Strategic Services (OSS)	Documental
<i>The Battle of Midway</i>	1942	John Ford	US Navy-20th Century-Fox (Motion Picture Industry War Activities Committee)	US Navy-20th Century-Fox (Motion Picture Industry War Activities Committee)	Documental
<i>Torpedo Squadron</i>	1942	John Ford	US Navy	US Navy	Documental
<i>December 7th</i>	1943	John Ford y Greg Toland	US Navy	US Navy	Documental
<i>We Sail at Midnight</i>	1943	John Ford	Crow Fims Unity-US Navy	Crow Fims Unity-US Navy	Documental
<i>German Industrial Manpower</i>	1943	John Ford	John Ford	Office of Strategic Services (OSS)	Documental
<i>How To Operate Behind Enemy Lines</i>	1944	John Ford	Office of Strategic Services (OSS)	Office of Strategic Services (OSS)	Documental
<i>They Were Expendable</i>	1945	John Ford y Robert Montgomery	US Navy-Republic	Metro Goldwyn Mayer	Bélica
<i>My Darling Clementine</i> (Pasión de los fuertes)	1946	John Ford	Hal Roach Studios	20th Century-Fox	Wéstern
<i>The Fugitive</i> (El fugitivo)	1947	John Ford	John Ford y Merian C. Cooper	Argosy Productions para RKO	Drama
<i>Fort Apache</i>	1948	John Ford	John Ford y Merian C. Cooper	Argosy Productions para RKO	Wéstern
<i>Three Godfathers</i> (Tres padrinos)	1949	John Ford	John Ford y Merian C. Cooper	Argosy Productions para Metro Goldwyn Mayer	Wéstern
<i>She Wore a Yellow Ribbon</i> (La legión invencible)	1949	John Ford	John Ford y Merian C. Cooper	Argosy Productions para RKO	Wéstern

Película	Año	Director	Productor	Productora/ Distribuidora	Género
<i>When Willie Comes Marching Home</i> (Bill, qué grande eres)	1950	John Ford	Fred Kohimar	20th Century-Fox	Comedia bélica
<i>Wagon Master</i>	1950	John Ford	John Ford y Merian C. Cooper	Argosy Productions para RKO	Wéstern
<i>Rio Grande</i> (Río Grande)	1950	John Ford	John Ford y Merian C. Cooper	Argosy Productions para Republic	Wéstern
<i>This is Korea!</i>	1951	John Ford	US Navy-Republic	US Navy-Republic	Documental
<i>What Price Glory?</i>	1952	John Ford	Sol C. Siegel	20th Century-Fox	Bélica Comedia
<i>The Quiet Man</i> (El hombre tranquilo)	1952	John Ford	John Ford y Merian C. Cooper	Argosy Productions para Republic	Comedia romántica
<i>The Sun Shines Bright</i> (El sol siempre brilla en Kentucky)	1953	John Ford	John Ford y Merian C. Cooper	Argosy Productions para Republic	Americana Comedia Drama
<i>Mogambo</i>	1953	John Ford	Sam Zimbalist	Metro Goldwyn Mayer	Aventuras Melodrama
<i>The Long Gray Line</i> (Cuna de héroes)	1955	John Ford	Robert Arthur	Rota Productions para Columbia	Drama biográfico

Película	Año	Director	Productor	Productora/ Distribuidora	Género
<i>Mister Roberts</i> (Escala en Hawai)	1955	John Ford y M. Le Roy	Lelanmd Hayward	Orange Productions para Warner Bros.	Comedia Drama bélico
<i>Rookie of the Year</i> (TV)	1955	John Ford	Hal Roach Studios	Hal Roach Studios	Drama Deportiva
<i>The Bamboo Cross</i> (TV)	1955	John Ford	William Asher	Lewman	Drama Aventuras
<i>The Searchers</i> (Centauros del desierto)	1956	John Ford	Merian C. Cooper y C. V. Whitney	Warner	Wéstern
<i>The Growler Story</i>	1957	John Ford	Mark Armistead	US Navy	Documental
<i>The Wings of Eagles</i> (Escrito bajo el sol)	1957	John Ford	Charles Schnee	Metro Goldwyn Mayer	Drama biográfico
The Rising of the Moon (La salida de la luna)	1957	John Ford	Michael Killanin	Four Providence Productions para Warner Bros.	Comedia Drama
<i>The Last Hurrah</i> (El último hurra)	1958	John Ford	John Ford	Columbia	Drama politico
<i>Gideon's Day/ Gideon of Scotland Yard</i> (Un crimen por hora)	1959	John Ford	Michael Killanin	Columbia	Thriller
<i>Korea: Batteleground for Liberty</i>	1959	John Ford	George O'Brien y John Ford	Departamento de Defensa de EEUU	Documental
<i>The Horse Soldiers</i> (Misión de audaces)	1959	John Ford	John Lee Mahin y Martin Rackin	Mirisch Company para United Artists	Wéstern
<i>Sergeant Rutledge</i> (El sargento negro)	1960	John Ford	Patrick Ford y Willis Goldbeck	Ford Productions para Warner	Wéstern
<i>The Colter Craven Story</i> (TV)	1960	John Ford	Howard Christie	Reveu Productions	Wéstern
<i>The Alamo</i> (El Álamo)	1960	John Wayne, con supervisión de John Ford	John Wayne	United Artists	Wéstern

Película	Año	Director	Productor	Productora/ Distribuidora	Género
<i>Two Rode Together</i> (Dos cabalgan juntos)	1962	John Ford	Stan Shpetner	Ford-Shpetner Productions para Columbia	Wéstern
<i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> (El hombre que mató a Liberty Valance)	1962	John Ford	Willis Goldbeck	Ford Productions para Paramount	Wéstern
<i>Flashing Spikes</i> (TV)	1962	John Ford	Frank Baur	Avista Productions- Revue	Deportiva
<i>How the West Was Won</i> (La conquista del Oeste)	1962	H. Hathaway, G. Marshall y John Ford (solo la batalla de Shiloh)	Bernard Smith	Metro Goldwyn Mayer	Wéstern
<i>Donovan's Reef</i> (La taberna del irlandés)	1963	John Ford	John Ford	Ford Productions para Paramount	Comedia
<i>Cheyenne Autumn</i> (El gran combate)	1964	John Ford	Bernard Smith	Ford-Smith Productions para Warner	Wéstern
<i>Young Cassidy</i> (El soñador rebelde)	1965	John Ford y Jack Cardiff	Robert D. Graff y Robert Emmett Ginna	Sextant Films para Metro Goldwyn Mayer	Drama biográfico
<i>7 Women</i> (Siete mujeres)	1966	John Ford	Bernard Smith	Ford-Smith Productions para Metro Goldwyn Mayer	Drama Aventuras
<i>Chesty: A tribute to a Legend</i>	1971	John Ford	James Ellsworth	James Ellsworth Productions	Documental

ANEXO II

TABLAS CUANTIFICACIÓN DE ATRIBUTOS DE LA MASCULINIDAD

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		Straight Shooting		Bucking Broadway		The Iron Horse			
		Cheyenne Harry		Cheyenne Harry		Davy Brandon		Deroux	
Básicos	Fuerza	4	9	4	9	5	12	5	12
	Inteligencia	4		4		3		3	
	Competitividad	1		1		4		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	8	1	8	3	9	2	7
	Control de promiscuidad propia	4		4		3		1	
	Control de promiscuidad mujeres	3		3		3		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	5	1	4	2	8	5	15
	Necesidad de defensa	1		1		2		5	
	Visibilidad del poder	3		2		4		5	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	6	1	6	2	10	4	12
	Superioridad sobre los hombres	3		3		4		4	
	Organización jerárquica hombres	2		2		4		4	
Tensión	Pulsión	2	8	2	6	4	9	5	12
	Racionalidad	4		3		2		2	
	Agresividad	2		1		3		5	
Dimensión afectiva	Protección	5	10	4	10	4	9	1	3
	Sensibilidad	4		4		3		1	
	Emotividad	1		2		2		1	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	3	9	3	8	3	6	1	3
	Feminización	2		2		1		1	
	Valoración igualdad	4		3		2		1	
Fuerza de la masculinidad		55	2,62	51	2,43	63	3,00	64	3,05

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		3 Bad Men							
		Dan O'Malley		Mike Costigan		"Spade" Allen		"Bull" Stanley	
Básicos	Fuerza	5	12	4	10	4	10	4	10
	Inteligencia	3		4		4		4	
	Competitividad	4		2		2		2	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	11	1	9	1	9	1	9
	Control de promiscuidad propia	4		4		4		4	
	Control de promiscuidad mujeres	4		4		4		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	8	1	5	1	5	1	5
	Necesidad de defensa	2		1		1		1	
	Visibilidad del poder	4		3		3		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	8	2	7	2	6	2	6
	Superioridad sobre los hombres	3		3		3		3	
	Organización jerárquica hombres	3		2		1		1	
Tensión	Pulsión	3	7	1	8	1	7	1	7
	Racionalidad	2		4		4		4	
	Agresividad	2		3		2		2	
Dimensión afectiva	Protección	4	11	5	12	5	12	5	13
	Sensibilidad	4		4		4		4	
	Emotividad	3		3		3		4	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	2	6	1	5	1	5	1	5
	Feminización	2		1		1		1	
	Valoración igualdad	2		3		3		3	
Fuerza de la masculinidad		63	3,00	56	2,67	54	2,57	55	2,62

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div>		Four Sons									
		Joseph "Dutch" Bernle		Johann Bernle		Franz Bernle		Andreas Bernle		Mayor von Stomm	
Básicos	Fuerza	3	7	3	7	3	7	3	7	3	11
	Inteligencia	2		2		2		2		4	
	Competitividad	2		2		2		2		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	6	1	6	1	6	1	6	1	6
	Control de promiscuidad propia	3		3		3		3		1	
	Control de promiscuidad mujeres	2		2		2		2		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	6	2	6	2	6	2	6	4	12
	Necesidad de defensa	2		2		2		2		3	
	Visibilidad del poder	2		2		2		2		5	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	4	1	4	1	4	1	4	3	13
	Superioridad sobre los hombres	2		2		2		2		5	
	Organización jerárquica hombres	1		1		1		1		5	
Tensión	Pulsión	3	7	2	6	2	6	2	6	4	12
	Racionalidad	2		2		2		2		4	
	Agresividad	2		2		2		2		4	
Dimensión afectiva	Protección	4	11	3	10	3	11	3	10	1	3
	Sensibilidad	4		4		4		4		1	
	Emotividad	3		3		4		3		1	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	2	8	2	9	2	8	2	8	1	3
	Feminización	3		4		3		3		1	
	Valoración igualdad	3		3		3		3		1	
Fuerza de la masculinidad		49	2,33	48	2,29	48	2,29	47	2,24	60	2,86

Películas y personajes Atributos de la masculinidad		Hangman's House				The Black Watch		Arrowsmith		Flesh	
		Hogan		D'Arcy		Capitán King		Doctor Arrowsmith		Polakai	
Básicos	Fuerza	5	12	3	11	5	13	4	13	5	11
	Inteligencia	4		4		5		5		1	
	Competitividad	3		4		3		4		5	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	9	3	8	3	6	3	8	3	8
	Control de promiscuidad propia	3		1		1		3		1	
	Control de promiscuidad mujeres	4		4		2		2		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	12	4	14	1	5	3	8	4	13
	Necesidad de defensa	5		5		1		2		4	
	Visibilidad del poder	3		5		3		3		5	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	9	4	12	3	10	3	11	4	10
	Superioridad sobre los hombres	4		5		4		4		4	
	Organización jerárquica hombres	2		3		3		4		2	
Tensión	Pulsión	3	11	3	11	2	9	4	10	5	11
	Racionalidad	4		4		4		4		1	
	Agresividad	4		4		3		2		5	
Dimensión afectiva	Protección	4	9	2	4	5	10	4	7	4	12
	Sensibilidad	4		1		4		2		4	
	Emotividad	1		1		1		1		4	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	1	4	1	4	3	8	5	10	1	5
	Feminización	1		2		2		2		3	
	Valoración igualdad	2		1		3		3		1	
Fuerza de la masculinidad		66	3,14	64	3,05	61	2,90	67	3,19	70	3,33

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div>		Pilgrimage		Doctor Bull		The Lost Patrol					
		Jimmy Jessop		Doctor Bull		Sargento		Sanders		Morelli	
Básicos	Fuerza	2	6	3	9	5	10	3	7	4	9
	Inteligencia	3		5		4		2		3	
	Competitividad	1		1		1		2		2	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	10	1	6	1	3	1	3	1	5
	Control de promiscuidad propia	4		3		1		1		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		2		1		1		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	3	1	4	1	7	2	6	2	7
	Necesidad de defensa	1		1		2		2		2	
	Visibilidad del poder	1		2		4		2		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	5	1	7	1	8	1	5	1	10
	Superioridad sobre los hombres	2		3		3		2		5	
	Organización jerárquica hombres	2		3		4		2		4	
Tensión	Pulsión	3	7	2	8	3	11	3	10	5	9
	Racionalidad	2		5		4		3		2	
	Agresividad	2		1		4		4		2	
Dimensión afectiva	Protección	3	8	5	13	5	10	3	7	2	5
	Sensibilidad	3		5		3		2		1	
	Emotividad	2		3		2		2		2	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	2	9	5	10	2	4	2	4	4	7
	Feminización	4		2		1		1		2	
	Valoración igualdad	3		3		1		1		1	
Fuerza de la masculinidad		48	2,29	57	2,71	53	2,52	42	2,00	52	2,48

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		Judge Priest						The Whole Town's Talking			
		Juez Priest		Jerome Priest		Jeff Poindexter		Arthur Jones		"Killer" Mannion	
Básicos	Fuerza	3	10	3	7	3	9	3	8	5	14
	Inteligencia	5		2		4		4		4	
	Competitividad	2		2		2		1		5	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	7	3	9	1	7	1	6	1	5
	Control de promiscuidad propia	5		3		5		2		1	
	Control de promiscuidad mujeres	1		3		1		3		3	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	8	2	5	1	6	2	5	4	13
	Necesidad de defensa	3		1		4		2		4	
	Visibilidad del poder	3		2		1		1		5	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	7	2	4	1	4	1	3	4	14
	Superioridad sobre los hombres	3		1		2		1		5	
	Organización jerárquica hombres	3		1		1		1		5	
Tensión	Pulsión	1	7	2	5	3	7	2	6	4	13
	Racionalidad	5		2		3		3		4	
	Agresividad	1		1		1		1		5	
Dimensión afectiva	Protección	4	13	2	6	2	10	4	10	2	4
	Sensibilidad	5		2		4		4		1	
	Emotividad	4		2		4		2		1	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	5	11	3	6	5	13	4	11	1	3
	Feminización	3		2		4		3		1	
	Valoración igualdad	3		1		4		4		1	
Fuerza de la masculinidad		63	3,00	42	2,00	56	2,67	49	2,33	66	3,14

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		The Informer		Steamboat' Round the Bend		The Prisoner of Shark Island		The Hurricane			
		"Gypo" Nolan		Doctor John Pearly		Doctor Mudd		Terangi		Gobernador De Laage	
Básicos	Fuerza	5	11	3	10	3	8	4	9	4	12
	Inteligencia	1		5		4		2		4	
	Competitividad	5		2		1		3		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	7	1	7	3	10	4	10	4	12
	Control de promiscuidad propia	1		4		4		3		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		2		3		3		5	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	8	2	5	2	7	2	8	4	12
	Necesidad de defensa	2		1		3		3		4	
	Visibilidad del poder	4		2		2		3		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	8	1	7	2	9	2	7	4	12
	Superioridad sobre los hombres	4		3		3		3		4	
	Organización jerárquica hombres	1		3		4		2		4	
Tensión	Pulsión	5	10	3	8	2	7	4	9	4	11
	Racionalidad	1		4		4		3		3	
	Agresividad	4		1		1		2		4	
Dimensión afectiva	Protección	4	14	4	10	4	10	5	13	4	8
	Sensibilidad	5		4		4		4		2	
	Emotividad	5		2		2		4		2	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	1	4	5	11	5	9	4	11	2	5
	Feminización	1		2		2		3		2	
	Valoración igualdad	2		4		2		4		1	
Fuerza de la masculinidad		62	2,95	58	2,76	60	2,86	67	3,19	72	3,43

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div>		Stagecoach									
		Ringo Kid		“Doc” Boone		Hatfield		Marshal Curly Wilcox		Samuel Peacock	
Básicos	Fuerza	5	12	3	10	3	12	4	10	1	5
	Inteligencia	4		5		4		4		3	
	Competitividad	3		2		5		2		1	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	11	1	4	2	8	3	7	3	10
	Control de promiscuidad propia	4		2		1		3		5	
	Control de promiscuidad mujeres	3		1		5		1		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	7	1	4	3	9	2	8	3	7
	Necesidad de defensa	1		1		2		2		3	
	Visibilidad del poder	5		2		4		4		1	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	10	1	3	5	13	3	10	1	3
	Superioridad sobre los hombres	5		1		5		4		1	
	Organización jerárquica hombres	4		1		3		3		1	
Tensión	Pulsión	2	8	2	7	3	10	2	8	2	5
	Racionalidad	3		4		3		4		2	
	Agresividad	3		1		4		2		1	
Dimensión afectiva	Protección	5	11	4	12	4	8	4	9	2	8
	Sensibilidad	4		5		3		3		3	
	Emotividad	2		3		1		2		3	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	3	7	5	11	2	5	2	5	5	12
	Feminización	1		2		1		1		3	
	Valoración igualdad	3		4		2		2		4	
Fuerza de la masculinidad		66	3,14	51	2,43	65	3,10	57	2,71	50	2,38

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		Young Mr. Lincoln		Drums Along the Mohawk		The Grapes of Wrath					
		Abraham Lincoln		Gilbert Martin		Tom Joad		Casey		Pa'Joad	
Básicos	Fuerza	4	12	3	10	4	8	3	8	2	5
	Inteligencia	5		4		3		4		2	
	Competitividad	3		3		1		1		1	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	7	4	12	1	5	2	6	4	11
	Control de promiscuidad propia	3		4		2		1		5	
	Control de promiscuidad mujeres	2		4		2		3		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	8	5	13	3	8	1	5	3	7
	Necesidad de defensa	2		5		3		1		3	
	Visibilidad del poder	3		3		2		3		1	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	10	2	9	2	8	2	7	2	4
	Superioridad sobre los hombres	4		3		3		2		1	
	Organización jerárquica hombres	4		4		3		3		1	
Tensión	Pulsión	2	8	3	8	4	10	4	8	2	6
	Racionalidad	5		3		3		3		3	
	Agresividad	1		2		3		1		1	
Dimensión afectiva	Protección	4	10	5	10	4	8	3	10	4	8
	Sensibilidad	4		3		3		4		3	
	Emotividad	2		2		1		3		1	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	4	10	3	9	1	7	5	10	2	8
	Feminización	3		2		3		2		3	
	Valoración igualdad	3		4		3		3		3	
Fuerza de la masculinidad		65	3,10	71	3,38	54	2,57	54	2,57	49	2,33

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		The Long Voyage Home					
		Ole Olsen		Aloysius Driscoll		Smitty Smith	
Básicos	Fuerza	3	8	3	10	3	7
	Inteligencia	2		4		3	
	Competitividad	3		3		1	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	3	1	4	1	5
	Control de promiscuidad propia	1		2		3	
	Control de promiscuidad mujeres	1		1		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	6	1	5	1	3
	Necesidad de defensa	2		1		1	
	Visibilidad del poder	2		3		1	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	6	2	8	1	4
	Superioridad sobre los hombres	3		3		2	
	Organización jerárquica hombres	1		3		1	
Tensión	Pulsión	4	8	2	8	2	8
	Racionalidad	1		4		3	
	Agresividad	3		2		3	
Dimensión afectiva	Protección	2	8	4	9	3	8
	Sensibilidad	3		3		3	
	Emotividad	3		2		2	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	3	8	3	6	2	5
	Feminización	3		1		1	
	Valoración igualdad	2		2		2	
Fuerza de la masculinidad		47	2,24	50	2,38	40	1,90

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div>		Tobacco Road							
		Jeeter Lester		Dude Lester		Tim Harmon		Lov Bensey	
Básicos	Fuerza	2	6	1	6	3	8	3	8
	Inteligencia	2		1		4		1	
	Competitividad	2		4		1		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	8	1	5	2	8	2	8
	Control de promiscuidad propia	2		1		3		1	
	Control de promiscuidad mujeres	3		3		3		5	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	5	10	4	9	2	6	4	12
	Necesidad de defensa	4		4		2		4	
	Visibilidad del poder	1		1		2		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	3	1	3	2	6	3	7
	Superioridad sobre los hombres	1		1		3		3	
	Organización jerárquica hombres	1		1		1		1	
Tensión	Pulsión	3	7	5	10	1	6	5	11
	Racionalidad	2		1		4		1	
	Agresividad	2		4		1		5	
Dimensión afectiva	Protección	2	6	1	5	3	8	1	5
	Sensibilidad	2		1		3		1	
	Emotividad	2		3		2		3	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	2	7	1	6	3	8	1	4
	Feminización	3		4		2		2	
	Valoración igualdad	2		1		3		1	
Fuerza de la masculinidad		47	2,24	44	2,10	50	2,38	55	2,62

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div>		How Green Was My Valley						They Were Expendable			
		Clérigo Mr. Gruffydd		Gwilym Morgan		Huw Morgan		Teniente Brickley		Teniente "Rusty" Ryan	
Básicos	Fuerza	4	9	4	8	2	7	3	9	4	11
	Inteligencia	4		3		3		4		3	
	Competitividad	1		1		2		2		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	13	5	15	1	9	1	4	1	3
	Control de promiscuidad propia	5		5		5		2		1	
	Control de promiscuidad mujeres	5		5		3		1		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	9	5	13	4	9	3	8	2	7
	Necesidad de defensa	2		5		4		2		2	
	Visibilidad del poder	4		3		1		3		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	10	2	8	1	4	2	9	3	10
	Superioridad sobre los hombres	3		2		1		2		3	
	Organización jerárquica hombres	4		4		2		5		4	
Tensión	Pulsión	2	7	1	6	3	6	2	9	3	10
	Racionalidad	4		4		2		4		3	
	Agresividad	1		1		1		3		4	
Dimensión afectiva	Protección	5	12	5	12	5	15	4	9	4	8
	Sensibilidad	4		4		5		4		3	
	Emotividad	3		3		5		1		1	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	5	10	5	11	4	14	2	5	1	4
	Feminización	2		2		5		1		1	
	Valoración igualdad	3		4		5		2		2	
Fuerza de la masculinidad		70	3,33	73	3,48	64	3,05	53	2,52	53	2,52

Películas y personajes Atributos de la masculinidad		My Darling Clementine				The Fugitive					
		Wyatt Earp		"Doc" Holliday		Sacerdote fugitivo		Teniente de policía		El Gringo	
Básicos	Fuerza	4	11	3	10	2	5	3	10	4	11
	Inteligencia	4		3		2		4		4	
	Competitividad	3		4		1		3		3	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	9	1	6	1	8	1	6	1	3
	Control de promiscuidad propia	4		2		2		2		1	
	Control de promiscuidad mujeres	3		3		5		3		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	12	3	8	2	6	4	11	2	7
	Necesidad de defensa	4		2		3		4		2	
	Visibilidad del poder	4		3		1		3		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	11	3	9	2	4	4	11	2	7
	Superioridad sobre los hombres	4		4		1		4		4	
	Organización jerárquica hombres	4		2		1		3		1	
Tensión	Pulsión	2	8	4	10	4	7	4	10	1	9
	Racionalidad	4		2		2		2		4	
	Agresividad	2		4		1		4		4	
Dimensión afectiva	Protección	4	8	2	7	3	10	2	7	3	7
	Sensibilidad	3		3		4		3		3	
	Emotividad	1		2		3		2		1	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	2	6	1	3	5	11	1	3	2	6
	Feminización	1		1		4		1		1	
	Valoración igualdad	3		1		2		1		3	
Fuerza de la masculinidad		65	3,10	53	2,52	51	2,43	58	2,76	50	2,38

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		Fort Apache				Three Goodfathers							
		Capitán Kirby York		Teniente Coronel Thursday		Robert Marmaduke Hightower		William Kearney "The Abilene Kid"		Pedro "Pete" Fuerte		Alguacil Buck Sweet	
Básicos	Fuerza	4	10	4	12	5	10	3	8	4	9	4	11
	Inteligencia	4		3		3		3		3		4	
	Competitividad	2		5		2		2		2		3	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	7	4	14	4	9	4	9	4	9	3	10
	Control de promiscuidad propia	4		5		4		4		4		4	
	Control de promiscuidad mujeres	2		5		1		1		1		3	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	8	5	14	1	7	1	6	1	6	3	10
	Necesidad de defensa	2		5		2		2		2		3	
	Visibilidad del poder	4		4		4		3		3		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	10	4	11	1	6	1	3	1	4	2	10
	Superioridad sobre los hombres	3		4		3		1		2		4	
	Organización jerárquica hombres	4		3		2		1		1		4	
Tensión	Pulsión	1	7	4	11	2	5	3	6	2	4	1	6
	Racionalidad	4		2		2		2		1		3	
	Agresividad	2		5		1		1		1		2	
Dimensión afectiva	Protección	4	8	3	5	5	13	5	14	5	14	4	11
	Sensibilidad	3		1		5		5		5		4	
	Emotividad	1		1		3		4		4		3	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	3	6	1	4	3	9	3	9	3	9	3	9
	Feminización	1		2		4		4		4		4	
	Valoración igualdad	2		1		2		2		2		2	
Fuerza de la masculinidad		56	2,67	71	3,38	59	2,81	55	2,62	55	2,62	67	3,19

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		She Wore a Yellow Ribbon		When Willie Comes Marching Home	
		Capitán Brittles		William "Bill" Kluggs	
Básicos	Fuerza	4	11	2	6
	Inteligencia	5		3	
	Competitividad	2		1	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	0	7	3	5
	Control de promiscuidad propia	5		1	
	Control de promiscuidad mujeres	2		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	11	1	5
	Necesidad de defensa	3		2	
	Visibilidad del poder	5		2	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	12	1	4
	Superioridad sobre los hombres	5		2	
	Organización jerárquica hombres	4		1	
Tensión	Pulsión	1	7	3	6
	Racionalidad	4		2	
	Agresividad	2		1	
Dimensión afectiva	Protección	5	13	2	8
	Sensibilidad	4		3	
	Emotividad	4		3	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	4	7	3	9
	Feminización	1		3	
	Valoración igualdad	2		3	
Fuerza de la masculinidad		68	3,24	43	2,05

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		Wagon Master							
		Travis Blue		Sandy Owens		Elder Wiggs		Shiloh Clegg	
Básicos	Fuerza	4	10	4	10	4	9	4	12
	Inteligencia	4		4		4		4	
	Competitividad	2		2		1		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	6	1	4	4	14	5	11
	Control de promiscuidad propia	2		2		5		4	
	Control de promiscuidad mujeres	2		1		5		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	5	1	5	4	11	5	13
	Necesidad de defensa	1		1		4		4	
	Visibilidad del poder	3		3		3		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	10	2	9	4	10	4	12
	Superioridad sobre los hombres	4		4		2		4	
	Organización jerárquica hombres	4		3		4		4	
Tensión	Pulsión	1	5	2	6	1	5	5	14
	Racionalidad	3		3		3		4	
	Agresividad	1		1		1		5	
Dimensión afectiva	Protección	4	9	4	9	4	9	4	10
	Sensibilidad	4		4		4		3	
	Emotividad	1		1		1		3	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	2	7	2	7	5	10	1	3
	Feminización	1		1		3		1	
	Valoración igualdad	4		4		2		1	
Fuerza de la masculinidad		52	2,48	50	2,38	68	3,24	75	3,57

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div>		Rio Grande				The Quiet Man					
		Teniente Coronel Kirby Yorke		Recluta Jeff Yorke		Sean Thornton		Michaelleen Oge Flynn		Squire "Red" Will Danaher	
Básicos	Fuerza	5	12	3	10	5	12	2	9	4	12
	Inteligencia	4		3		4		5		3	
	Competitividad	3		4		3		2		5	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	11	1	5	4	11	2	9	4	11
	Control de promiscuidad propia	4		3		4		4		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		1		3		3		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	11	2	6	3	10	3	9	5	14
	Necesidad de defensa	2		2		3		2		5	
	Visibilidad del poder	5		2		4		4		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	12	1	6	2	9	2	10	5	14
	Superioridad sobre los hombres	4		2		4		4		5	
	Organización jerárquica hombres	5		3		3		4		4	
Tensión	Pulsión	3	10	4	11	4	10	2	7	5	12
	Racionalidad	4		3		3		4		2	
	Agresividad	3		4		3		1		5	
Dimensión afectiva	Protección	5	9	4	9	4	11	3	11	4	10
	Sensibilidad	3		3		4		4		2	
	Emotividad	1		2		3		4		4	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	2	5	1	9	4	10	3	6	1	3
	Feminización	1		4		2		1		1	
	Valoración igualdad	2		4		4		2		1	
Fuerza de la masculinidad		70	3,33	56	2,67	73	3,48	61	2,90	76	3,62

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div>		What Price Glory?				The Sun Shines Bright		Mogambo			
		Capitán Flagg		Primer Sargento Quirt		Juez Priest		Victor Marswell		Donald Nordley	
Básicos	Fuerza	5	14	3	12	3	10	4	12	2	9
	Inteligencia	4		4		5		4		3	
	Competitividad	5		5		2		4		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	7	2	6	2	9	3	8	4	11
	Control de promiscuidad propia	1		1		5		2		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		3		2		3		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	12	3	8	4	11	4	12	4	10
	Necesidad de defensa	3		2		3		3		4	
	Visibilidad del poder	5		3		4		5		2	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	12	2	9	1	9	2	9	3	6
	Superioridad sobre los hombres	4		3		4		4		2	
	Organización jerárquica hombres	5		4		4		3		1	
Tensión	Pulsión	4	12	3	10	2	8	3	10	3	9
	Racionalidad	3		4		5		4		3	
	Agresividad	5		3		1		3		3	
Dimensión afectiva	Protección	5	13	5	13	4	11	4	9	3	7
	Sensibilidad	4		4		4		3		2	
	Emotividad	4		4		3		2		2	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	2	5	3	7	5	10	2	6	3	8
	Feminización	1		2		2		1		3	
	Valoración igualdad	2		2		3		3		2	
Fuerza de la masculinidad		75	3,57	65	3,10	68	3,24	66	3,14	60	2,86

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		The Long Gray Line		The Searchers							
		Martin Maher		Ethan		Martin		Capitán Clayton		Scar	
Básicos	Fuerza	1	7	5	14	3	10	4	10	5	13
	Inteligencia	2		5		4		4		4	
	Competitividad	4		4		3		2		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	12	4	10	3	8	2	9	4	10
	Control de promiscuidad propia	4		3		2		2		5	
	Control de promiscuidad mujeres	4		3		3		5		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	9	4	12	3	9	3	11	5	14
	Necesidad de defensa	3		4		5		4		5	
	Visibilidad del poder	2		4		1		4		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	7	3	12	1	3	3	11	5	14
	Superioridad sobre los hombres	2		4		1		5		5	
	Organización jerárquica hombres	3		5		1		3		4	
Tensión	Pulsión	3	7	4	12	3	8	1	8	1	9
	Racionalidad	2		4		3		5		4	
	Agresividad	2		4		2		2		4	
Dimensión afectiva	Protección	4	12	4	6	5	14	4	8	5	10
	Sensibilidad	4		1		5		1		4	
	Emotividad	4		1		4		3		1	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	3	9	1	4	4	11	3	6	1	3
	Feminización	3		1		3		1		1	
	Valoración igualdad	3		2		4		2		1	
Fuerza de la masculinidad		63	3,00	70	3,33	63	3,00	63	3,00	73	3,48

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		The Wings of Eagles		The Last Hurrah				Gideon's Day	
		Frank Wead		Alcalde Skeffington		Caulfiel		Inspector Jefe Gideon	
Básicos	Fuerza	5	14	4	12	2	8	3	10
	Inteligencia	4		5		4		5	
	Competitividad	5		3		2		2	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	9	2	8	1	8	3	10
	Control de promiscuidad propia	2		5		5		4	
	Control de promiscuidad mujeres	3		1		2		3	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	10	3	10	1	7	3	9
	Necesidad de defensa	3		3		4		2	
	Visibilidad del poder	5		4		2		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	11	2	11	1	4	1	9
	Superioridad sobre los hombres	4		5		1		3	
	Organización jerárquica hombres	4		4		2		5	
Tensión	Pulsión	5	10	1	7	2	7	2	8
	Racionalidad	2		5		4		5	
	Agresividad	3		1		1		1	
Dimensión afectiva	Protección	3	9	5	13	3	10	4	9
	Sensibilidad	3		4		4		4	
	Emotividad	3		4		3		1	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	1	5	2	5	3	8	4	9
	Feminización	1		1		3		2	
	Valoración igualdad	3		2		2		3	
Fuerza de la masculinidad		68	3,24	66	3,14	52	2,48	64	3,05

Películas y personajes Atributos de la masculinidad		The Horse Soldiers				Sargeant Rutledge				Two Rode Together			
		Coronel Marlowe		Cirujano Jefe Kendall		Sargento Rutledge		Teniente Cantrell		Alguacil McCabe		Teniente Gary	
Básicos	Fuerza	4	11	3	10	5	10	4	10	3	10	3	8
	Inteligencia	4		4		4		4		5		3	
	Competitividad	3		3		1		2		2		2	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	9	1	5	1	9	2	9	3	6	2	7
	Control de promiscuidad propia	3		2		5		4		1		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		2		3		3		2		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	9	2	7	4	14	4	11	5	13	2	7
	Necesidad de defensa	2		1		5		3		5		2	
	Visibilidad del poder	4		4		5		4		3		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	12	2	9	2	11	3	11	2	9	3	10
	Superioridad sobre los hombres	4		3		4		3		4		3	
	Organización jerárquica hombres	5		4		5		5		3		4	
Tensión	Pulsión	3	9	2	7	2	5	3	8	1	8	3	9
	Racionalidad	3		4		2		4		5		3	
	Agresividad	3		1		1		1		2		3	
Dimensión afectiva	Protección	4	9	3	7	5	14	4	10	4	8	4	10
	Sensibilidad	3		3		5		4		3		4	
	Emotividad	2		1		4		2		1		2	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	3	6	5	10	3	7	2	4	3	8	3	7
	Feminización	1		2		1		1		2		2	
	Valoración igualdad	2		3		3		1		3		2	
Fuerza de la masculinidad		65	3,10	55	2,62	70	3,33	63	3,00	62	2,95	58	2,76

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		The Man Who Shot Liberty Valance								Donovan's Reef			
		Tom Doniphon		Ransom Stoddard		Pompey		Liberty Valance		Michael Patrick "Guns" Donovan		Thomas Aloysius "Boats" Gilhooley	
Básicos	Fuerza	5	14	2	7	4	9	4	12	5	13	5	12
	Inteligencia	5		4		4		3		4		2	
	Competitividad	4		1		1		5		4		5	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	12	2	9	1	7	1	8	3	7	1	4
	Control de promiscuidad propia	4		4		5		2		2		1	
	Control de promiscuidad mujeres	4		3		1		5		2		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	5	15	2	7	3	8	5	15	4	11	2	6
	Necesidad de defensa	5		4		4		5		2		1	
	Visibilidad del poder	5		1		1		5		5		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	4	13	2	7	1	5	5	15	3	10	3	8
	Superioridad sobre los hombres	4		3		1		5		4		3	
	Organización jerárquica hombres	5		2		3		5		3		2	
Tensión	Pulsión	2	10	5	10	1	6	5	13	3	9	5	11
	Racionalidad	4		4		4		3		3		1	
	Agresividad	4		1		1		5		3		5	
Dimensión afectiva	Protección	5	10	4	12	5	13	1	6	3	9	3	10
	Sensibilidad	3		4		4		1		4		3	
	Emotividad	2		4		4		4		2		4	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	3	5	5	12	4	8	1	3	3	7	1	3
	Feminización	1		4		2		1		1		1	
	Valoración igualdad	1		3		2		1		3		1	
Fuerza de la masculinidad		79	3,76	64	3,05	56	2,67	72	3,43	66	3,14	54	2,57

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		Cheyenne Autumn											
		Capitán Archer		Secretario del Interior Schurz		Capitán Wessels		Red Shirt		Little Wolf		Dull Knife	
Básicos	Fuerza	3	8	4	11	3	8	3	10	4	11	4	11
	Inteligencia	3		5		1		2		5		4	
	Competitividad	2		2		4		5		2		3	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	10	1	6	1	6	3	10	4	13	4	13
	Control de promiscuidad propia	4		4		3		3		5		5	
	Control de promiscuidad mujeres	4		1		2		4		4		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	9	2	9	4	11	4	11	4	12	5	13
	Necesidad de defensa	3		2		4		4		4		4	
	Visibilidad del poder	3		5		3		3		4		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	8	1	9	1	4	3	10	3	12	3	10
	Superioridad sobre los hombres	2		3		2		4		4		3	
	Organización jerárquica hombres	4		5		1		3		5		4	
Tensión	Pulsión	3	9	1	8	4	10	5	12	2	9	3	10
	Racionalidad	3		5		2		2		5		5	
	Agresividad	3		2		4		5		2		2	
Dimensión afectiva	Protección	5	13	3	9	2	8	4	11	5	11	5	11
	Sensibilidad	5		4		3		3		4		4	
	Emotividad	3		2		3		4		2		2	
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	4	9	4	7	2	5	1	5	3	7	2	5
	Feminización	2		1		2		2		2		1	
	Valoración igualdad	3		2		1		2		2		2	
Fuerza de la masculinidad		66	3,14	59	2,81	52	2,48	69	3,29	75	3,57	73	3,48

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad</div> </div>		7 Women		Cáncer de la masculinidad		
		Doctora Cartwright		Total	Media	Moda
Básicos	Fuerza	5	14	395	3,59	3
	Inteligencia	5		392	3,56	4
	Competitividad	4		298	2,71	2
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	6	246	2,24	1
	Control de promiscuidad propia	4		335	3,05	4
	Control de promiscuidad mujeres	1		296	2,69	3
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	8	304	2,76	2
	Necesidad de defensa	4		305	2,77	2
	Visibilidad del poder	3		346	3,15	3
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	11	246	2,24	1
	Superioridad sobre los hombres	4		344	3,13	4
	Organización jerárquica hombres	4		322	2,93	4
Tensión	Pulsión	4	9	307	2,79	2
	Racionalidad	4		350	3,18	4
	Agresividad	1		271	2,46	1
Dimensión afectiva	Protección	5	13	412	3,75	4
	Sensibilidad	5		373	3,39	4
	Emotividad	3		272	2,47	2
Evolución sobre el modelo fuerte	Pacifismo	4	13	297	2,70	3
	Feminización	4		220	2,00	1
	Valoración igualdad	5		265	2,41	2
Fuerza de la masculinidad		74	3,52	6596	59,96	63

ANEXO III

TABLA CUANTIFICACIÓN DE ATRIBUTOS DE LA MASCULINIDAD CLÁSICA

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		Straight Shooting		Bucking Broadway		The Iron Horse			
		Cheyenne Harry		Cheyenne Harry		Davy Brandon		Deroux	
Básicos	Fuerza	4	9	4	9	5	12	5	12
	Inteligencia	4		4		3		3	
	Competitividad	1		1		4		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	8	1	8	3	9	2	7
	Control de promiscuidad propia	4		4		3		1	
	Control de promiscuidad mujeres	3		3		3		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	5	1	4	2	8	5	15
	Necesidad de defensa	1		1		2		5	
	Visibilidad del poder	3		2		4		5	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	6	1	6	2	10	4	12
	Superioridad sobre los hombres	3		3		4		4	
	Organización jerárquica hombres	2		2		4		4	
Tensión	Pulsión	2	8	2	6	4	9	5	12
	Racionalidad	4		3		2		2	
	Agresividad	2		1		3		5	
Fuerza de la masculinidad clásica		36	2,40	33	2,20	48	3,20	58	3,87

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		3 Bad Men							
		Dan O'Malley		Mike Costigan		"Spade" Allen		"Bull" Stanley	
Básicos	Fuerza	5	12	4	10	4	10	4	10
	Inteligencia	3		4		4		4	
	Competitividad	4		2		2		2	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	11	1	9	1	9	1	9
	Control de promiscuidad propia	4		4		4		4	
	Control de promiscuidad mujeres	4		4		4		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	8	1	5	1	5	1	5
	Necesidad de defensa	2		1		1		1	
	Visibilidad del poder	4		3		3		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	8	2	7	2	6	2	6
	Superioridad sobre los hombres	3		3		3		3	
	Organización jerárquica hombres	3		2		1		1	
Tensión	Pulsión	3	7	1	8	1	7	1	7
	Racionalidad	2		4		4		4	
	Agresividad	2		3		2		2	
Fuerza de la masculinidad clásica		46	3,07	39	2,60	37	2,47	37	2,47

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div>		Four Sons									
		Joseph "Dutch" Bernle		Johann Bernle		Franz Bernle		Andreas Bernle		Mayor von Stomm	
Básicos	Fuerza	3	7	3	7	3	7	3	7	3	11
	Inteligencia	2		2		2		2		4	
	Competitividad	2		2		2		2		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	6	1	6	1	6	1	6	1	6
	Control de promiscuidad propia	3		3		3		3		1	
	Control de promiscuidad mujeres	2		2		2		2		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	6	2	6	2	6	2	6	4	12
	Necesidad de defensa	2		2		2		2		3	
	Visibilidad del poder	2		2		2		2		5	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	4	1	4	1	4	1	4	3	13
	Superioridad sobre los hombres	2		2		2		2		5	
	Organización jerárquica hombres	1		1		1		1		5	
Tensión	Pulsión	3	7	2	6	2	6	2	6	4	12
	Racionalidad	2		2		2		2		4	
	Agresividad	2		2		2		2		4	
Fuerza de la masculinidad clásica		30	2,00	29	1,93	29	1,93	29	1,93	54	3,60

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		Hangman's House				The Black Watch		Arrowsmith		Flesh	
		Hogan		D'Arcy		Capitán King		Doctor Arrowsmith		Polakai	
Básicos	Fuerza	5	12	3	11	5	13	4	13	5	11
	Inteligencia	4		4		5		5		1	
	Competitividad	3		4		3		4		5	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	9	3	8	3	6	3	8	3	8
	Control de promiscuidad propia	3		1		1		3		1	
	Control de promiscuidad mujeres	4		4		2		2		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	12	4	14	1	5	3	8	4	13
	Necesidad de defensa	5		5		1		2		4	
	Visibilidad del poder	3		5		3		3		5	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	9	4	12	3	10	3	11	4	10
	Superioridad sobre los hombres	4		5		4		4		4	
	Organización jerárquica hombres	2		3		3		4		2	
Tensión	Pulsión	3	11	3	11	2	9	4	10	5	11
	Racionalidad	4		4		4		4		1	
	Agresividad	4		4		3		2		5	
Fuerza de la masculinidad clásica		53	3,53	56	3,73	43	2,87	50	3,33	53	3,53

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		Pilgrimage		Doctor Bull		The Lost Patrol					
		Jimmy Jessop		Doctor Bull		Sargento		Sanders		Morelli	
Básicos	Fuerza	2	6	3	9	5	10	3	7	4	9
	Inteligencia	3		5		4		2		3	
	Competitividad	1		1		1		2		2	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	10	1	6	1	3	1	3	1	5
	Control de promiscuidad propia	4		3		1		1		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		2		1		1		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	3	1	4	1	7	2	6	2	7
	Necesidad de defensa	1		1		2		2		2	
	Visibilidad del poder	1		2		4		2		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	5	1	7	1	8	1	5	1	10
	Superioridad sobre los hombres	2		3		3		2		5	
	Organización jerárquica hombres	2		3		4		2		4	
Tensión	Pulsión	3	7	2	8	3	11	3	10	5	9
	Racionalidad	2		5		4		3		2	
	Agresividad	2		1		4		4		2	
Fuerza de la masculinidad clásica		31	2,07	34	2,27	39	2,60	31	2,07	40	2,67

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div>		Judge Priest						The Whole Town's Talking			
		Juez Priest		Jerome Priest		Jeff Poindexter		Arthur Jones		"Killer" Mannion	
Básicos	Fuerza	3	10	3	7	3	9	3	8	5	14
	Inteligencia	5		2		4		4		4	
	Competitividad	2		2		2		1		5	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	7	3	9	1	7	1	6	1	5
	Control de promiscuidad propia	5		3		5		2		1	
	Control de promiscuidad mujeres	1		3		1		3		3	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	8	2	5	1	6	2	5	4	13
	Necesidad de defensa	3		1		4		2		4	
	Visibilidad del poder	3		2		1		1		5	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	7	2	4	1	4	1	3	4	14
	Superioridad sobre los hombres	3		1		2		1		5	
	Organización jerárquica hombres	3		1		1		1		5	
Tensión	Pulsión	1	7	2	5	3	7	2	6	4	13
	Racionalidad	5		2		3		3		4	
	Agresividad	1		1		1		1		5	
Fuerza de la masculinidad clásica		39	2,60	30	2,00	33	2,20	28	1,87	59	3,93

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		The Informer		Steamboat' Round the Bend		The Prisoner of Shark Island		The Hurricane			
		"Gypo" Nolan		Doctor John Pearly		Doctor Mudd		Terangi		Gobernador De Laage	
Básicos	Fuerza	5	11	3	10	3	8	4	9	4	12
	Inteligencia	1		5		4		2		4	
	Competitividad	5		2		1		3		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	7	1	7	3	10	4	10	4	12
	Control de promiscuidad propia	1		4		4		3		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		2		3		3		5	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	8	2	5	2	7	2	8	4	12
	Necesidad de defensa	2		1		3		3		4	
	Visibilidad del poder	4		2		2		3		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	8	1	7	2	9	2	7	4	12
	Superioridad sobre los hombres	4		3		3		3		4	
	Organización jerárquica hombres	1		3		4		2		4	
Tensión	Pulsión	5	10	3	8	2	7	4	9	4	11
	Racionalidad	1		4		4		3		3	
	Agresividad	4		1		1		2		4	
Fuerza de la masculinidad clásica		44	2,93	37	2,47	41	2,73	43	2,87	59	3,93

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div>		Stagecoach									
		Ringo Kid		“Doc” Boone		Hatfield		Marshal Curly Wilcox		Samuel Peacock	
Básicos	Fuerza	5	12	3	10	3	12	4	10	1	5
	Inteligencia	4		5		4		4		3	
	Competitividad	3		2		5		2		1	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	11	1	4	2	8	3	7	3	10
	Control de promiscuidad propia	4		2		1		3		5	
	Control de promiscuidad mujeres	3		1		5		1		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	7	1	4	3	9	2	8	3	7
	Necesidad de defensa	1		1		2		2		3	
	Visibilidad del poder	5		2		4		4		1	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	10	1	3	5	13	3	10	1	3
	Superioridad sobre los hombres	5		1		5		4		1	
	Organización jerárquica hombres	4		1		3		3		1	
Tensión	Pulsión	2	8	2	7	3	10	2	8	2	5
	Racionalidad	3		4		3		4		2	
	Agresividad	3		1		4		2		1	
Fuerza de la masculinidad clásica		48	3,20	28	1,87	52	3,47	43	2,87	30	2,00

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		Young Mr. Lincoln		Drums Along the Mohawk		The Grapes of Wrath					
		Abraham Lincoln		Gilbert Martin		Tom Joad		Casey		Pa'Joad	
Básicos	Fuerza	4	12	3	10	4	8	3	8	2	5
	Inteligencia	5		4		3		4		2	
	Competitividad	3		3		1		1		1	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	7	4	12	1	5	2	6	4	11
	Control de promiscuidad propia	3		4		2		1		5	
	Control de promiscuidad mujeres	2		4		2		3		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	8	5	13	3	8	1	5	3	7
	Necesidad de defensa	2		5		3		1		3	
	Visibilidad del poder	3		3		2		3		1	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	10	2	9	2	8	2	7	2	4
	Superioridad sobre los hombres	4		3		3		2		1	
	Organización jerárquica hombres	4		4		3		3		1	
Tensión	Pulsión	2	8	3	8	4	10	4	8	2	6
	Racionalidad	5		3		3		3		3	
	Agresividad	1		2		3		1		1	
Fuerza de la masculinidad clásica		45	3,00	52	3,47	39	2,60	34	2,27	33	2,20

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		The Long Voyage Home					
		Ole Olsen		Aloysius Driscoll		Smitty Smith	
Básicos	Fuerza	3	8	3	10	3	7
	Inteligencia	2		4		3	
	Competitividad	3		3		1	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	3	1	4	1	5
	Control de promiscuidad propia	1		2		3	
	Control de promiscuidad mujeres	1		1		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	6	1	5	1	3
	Necesidad de defensa	2		1		1	
	Visibilidad del poder	2		3		1	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	6	2	8	1	4
	Superioridad sobre los hombres	3		3		2	
	Organización jerárquica hombres	1		3		1	
Tensión	Pulsión	4	8	2	8	2	8
	Racionalidad	1		4		3	
	Agresividad	3		2		3	
Fuerza de la masculinidad clásica		31	2,07	35	2,33	27	1,80

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div>		Tobacco Road							
		Jeeter Lester		Dude Lester		Tim Harmon		Lov Bensey	
Básicos	Fuerza	2	6	1	6	3	8	3	8
	Inteligencia	2		1		4		1	
	Competitividad	2		4		1		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	8	1	5	2	8	2	8
	Control de promiscuidad propia	2		1		3		1	
	Control de promiscuidad mujeres	3		3		3		5	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	5	10	4	9	2	6	4	12
	Necesidad de defensa	4		4		2		4	
	Visibilidad del poder	1		1		2		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	1	3	1	3	2	6	3	7
	Superioridad sobre los hombres	1		1		3		3	
	Organización jerárquica hombres	1		1		1		1	
Tensión	Pulsión	3	7	5	10	1	6	5	11
	Racionalidad	2		1		4		1	
	Agresividad	2		4		1		5	
Fuerza de la masculinidad clásica		34	2,27	33	2,20	34	2,27	46	3,07

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div>		How Green Was My Valley						They Were Expendable			
		Clérigo Mr. Gruffydd		Gwylm Morgan		Huw Morgan		Teniente Brickley		Teniente "Rusty" Ryan	
Básicos	Fuerza	4	9	4	8	2	7	3	9	4	11
	Inteligencia	4		3		3		4		3	
	Competitividad	1		1		2		2		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	13	5	15	1	9	1	4	1	3
	Control de promiscuidad propia	5		5		5		2		1	
	Control de promiscuidad mujeres	5		5		3		1		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	9	5	13	4	9	3	8	2	7
	Necesidad de defensa	2		5		4		2		2	
	Visibilidad del poder	4		3		1		3		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	10	2	8	1	4	2	9	3	10
	Superioridad sobre los hombres	3		2		1		2		3	
	Organización jerárquica hombres	4		4		2		5		4	
Tensión	Pulsión	2	7	1	6	3	6	2	9	3	10
	Racionalidad	4		4		2		4		3	
	Agresividad	1		1		1		3		4	
Fuerza de la masculinidad clásica		48	3,20	50	3,33	35	2,33	39	2,60	41	2,73

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		My Darling Clementine				The Fugitive					
		Wyatt Earp		"Doc" Holliday		Sacerdote fugitivo		Teniente de policía		El Gringo	
Básicos	Fuerza	4	11	3	10	2	5	3	10	4	11
	Inteligencia	4		3		2		4		4	
	Competitividad	3		4		1		3		3	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	9	1	6	1	8	1	6	1	3
	Control de promiscuidad propia	4		2		2		2		1	
	Control de promiscuidad mujeres	3		3		5		3		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	12	3	8	2	6	4	11	2	7
	Necesidad de defensa	4		2		3		4		2	
	Visibilidad del poder	4		3		1		3		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	11	3	9	2	4	4	11	2	7
	Superioridad sobre los hombres	4		4		1		4		4	
	Organización jerárquica hombres	4		2		1		3		1	
Tensión	Pulsión	2	8	4	10	4	7	4	10	1	9
	Racionalidad	4		2		2		2		4	
	Agresividad	2		4		1		4		4	
Fuerza de la masculinidad clásica		51	3,40	43	2,87	30	2,00	48	3,20	37	2,47

Películas y personajes Atributos de la masculinidad clásica		Fort Apache				Three Goodfathers							
		Capitán Kirby York		Teniente Coronel Thursday		Robert Marmaduke Hightower		William Kearney "The Abilene Kid"		Pedro "Pete" Fuerte		Alguacil Buck Sweet	
Básicos	Fuerza	4	10	4	12	5	10	3	8	4	9	4	11
	Inteligencia	4		3		3		3		3		4	
	Competitividad	2		5		2		2		2		3	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	7	4	14	4	9	4	9	4	9	3	10
	Control de promiscuidad propia	4		5		4		4		4		4	
	Control de promiscuidad mujeres	2		5		1		1		1		3	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	8	5	14	1	7	1	6	1	6	3	10
	Necesidad de defensa	2		5		2		2		2		3	
	Visibilidad del poder	4		4		4		3		3		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	10	4	11	1	6	1	3	1	4	2	10
	Superioridad sobre los hombres	3		4		3		1		2		4	
	Organización jerárquica hombres	4		3		2		1		1		4	
Tensión	Pulsión	1	7	4	11	2	5	3	6	2	4	1	6
	Racionalidad	4		2		2		2		1		3	
	Agresividad	2		5		1		1		1		2	
Fuerza de la masculinidad clásica		42	2,80	62	4,13	37	2,47	32	2,13	32	2,13	47	3,13

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		She Wore a Yellow Ribbon		When Willie Comes Marching Home	
		Capitán Brittles		William "Bill" Kluggs	
Básicos	Fuerza	4	11	2	6
	Inteligencia	5		3	
	Competitividad	2		1	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	0	7	3	5
	Control de promiscuidad propia	5		1	
	Control de promiscuidad mujeres	2		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	11	1	5
	Necesidad de defensa	3		2	
	Visibilidad del poder	5		2	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	12	1	4
	Superioridad sobre los hombres	5		2	
	Organización jerárquica hombres	4		1	
Tensión	Pulsión	1	7	3	6
	Racionalidad	4		2	
	Agresividad	2		1	
Fuerza de la masculinidad clásica		48	3,20	26	1,73

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		Wagon Master							
		Travis Blue		Sandy Owens		Elder Wiggs		Shiloh Clegg	
Básicos	Fuerza	4	10	4	10	4	9	4	12
	Inteligencia	4		4		4		4	
	Competitividad	2		2		1		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	6	1	4	4	14	5	11
	Control de promiscuidad propia	2		2		5		4	
	Control de promiscuidad mujeres	2		1		5		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	5	1	5	4	11	5	13
	Necesidad de defensa	1		1		4		4	
	Visibilidad del poder	3		3		3		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	10	2	9	4	10	4	12
	Superioridad sobre los hombres	4		4		2		4	
	Organización jerárquica hombres	4		3		4		4	
Tensión	Pulsión	1	5	2	6	1	5	5	14
	Racionalidad	3		3		3		4	
	Agresividad	1		1		1		5	
Fuerza de la masculinidad clásica		36	2,40	34	2,27	49	3,27	62	4,13

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div>		Rio Grande				The Quiet Man					
		Teniente Coronel Kirby Yorke		Recluta Jeff Yorke		Sean Thornton		Michaelleen Oge Flynn		Squire "Red" Will Danaher	
Básicos	Fuerza	5	12	3	10	5	12	2	9	4	12
	Inteligencia	4		3		4		5		3	
	Competitividad	3		4		3		2		5	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	11	1	5	4	11	2	9	4	11
	Control de promiscuidad propia	4		3		4		4		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		1		3		3		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	11	2	6	3	10	3	9	5	14
	Necesidad de defensa	2		2		3		2		5	
	Visibilidad del poder	5		2		4		4		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	12	1	6	2	9	2	10	5	14
	Superioridad sobre los hombres	4		2		4		4		5	
	Organización jerárquica hombres	5		3		3		4		4	
Tensión	Pulsión	3	10	4	11	4	10	2	7	5	12
	Racionalidad	4		3		3		4		2	
	Agresividad	3		4		3		1		5	
Fuerza de la masculinidad clásica		56	3,73	38	2,53	52	3,47	44	2,93	63	4,20

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		What Price Glory?				The Sun Shines Bright		Mogambo			
		Capitán Flagg		Primer Sargento Quirt		Juez Priest		Victor Marswell		Donald Nordley	
Básicos	Fuerza	5	14	3	12	3	10	4	12	2	9
	Inteligencia	4		4		5		4		3	
	Competitividad	5		5		2		4		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	7	2	6	2	9	3	8	4	11
	Control de promiscuidad propia	1		1		5		2		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		3		2		3		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	12	3	8	4	11	4	12	4	10
	Necesidad de defensa	3		2		3		3		4	
	Visibilidad del poder	5		3		4		5		2	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	12	2	9	1	9	2	9	3	6
	Superioridad sobre los hombres	4		3		4		4		2	
	Organización jerárquica hombres	5		4		4		3		1	
Tensión	Pulsión	4	12	3	10	2	8	3	10	3	9
	Racionalidad	3		4		5		4		3	
	Agresividad	5		3		1		3		3	
Fuerza de la masculinidad clásica		57	3,80	45	3,00	47	3,13	51	3,40	45	3,00

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		The Long Gray Line		The Searchers							
		Martin Maher		Ethan		Martin		Capitán Clayton		Scar	
Básicos	Fuerza	1	7	5	14	3	10	4	10	5	13
	Inteligencia	2		5		4		4		4	
	Competitividad	4		4		3		2		4	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	12	4	10	3	8	2	9	4	10
	Control de promiscuidad propia	4		3		2		2		5	
	Control de promiscuidad mujeres	4		3		3		5		1	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	4	9	4	12	3	9	3	11	5	14
	Necesidad de defensa	3		4		5		4		5	
	Visibilidad del poder	2		4		1		4		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	7	3	12	1	3	3	11	5	14
	Superioridad sobre los hombres	2		4		1		5		5	
	Organización jerárquica hombres	3		5		1		3		4	
Tensión	Pulsión	3	7	4	12	3	8	1	8	1	9
	Racionalidad	2		4		3		5		4	
	Agresividad	2		4		2		2		4	
Fuerza de la masculinidad clásica		42	2,80	60	4,00	38	2,53	49	3,27	60	4,00

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		The Wings of Eagles		The Last Hurrah				Gideon's Day	
		Frank Wead		Alcalde Skeffington		Caulfiel		Inspector Jefe Gideon	
Básicos	Fuerza	5	14	4	12	2	8	3	10
	Inteligencia	4		5		4		5	
	Competitividad	5		3		2		2	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	9	2	8	1	8	3	10
	Control de promiscuidad propia	2		5		5		4	
	Control de promiscuidad mujeres	3		1		2		3	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	2	10	3	10	1	7	3	9
	Necesidad de defensa	3		3		4		2	
	Visibilidad del poder	5		4		2		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	11	2	11	1	4	1	9
	Superioridad sobre los hombres	4		5		1		3	
	Organización jerárquica hombres	4		4		2		5	
Tensión	Pulsión	5	10	1	7	2	7	2	8
	Racionalidad	2		5		4		5	
	Agresividad	3		1		1		1	
Fuerza de la masculinidad clásica		54	3,60	48	3,20	34	2,27	46	3,07

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div>		The Horse Soldiers				Sargeant Rutledge				Two Rode Together			
		Coronel Marlowe		Cirujano Jefe Kendall		Sargento Rutledge		Teniente Cantrell		Alguacil McCabe		Teniente Gary	
Básicos	Fuerza	4	11	3	10	5	10	4	10	3	10	3	8
	Inteligencia	4		4		4		4		5		3	
	Competitividad	3		3		1		2		2		2	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	3	9	1	5	1	9	2	9	3	6	2	7
	Control de promiscuidad propia	3		2		5		4		1		3	
	Control de promiscuidad mujeres	3		2		3		3		2		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	9	2	7	4	14	4	11	5	13	2	7
	Necesidad de defensa	2		1		5		3		5		2	
	Visibilidad del poder	4		4		5		4		3		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	12	2	9	2	11	3	11	2	9	3	10
	Superioridad sobre los hombres	4		3		4		3		4		3	
	Organización jerárquica hombres	5		4		5		5		3		4	
Tensión	Pulsión	3	9	2	7	2	5	3	8	1	8	3	9
	Racionalidad	3		4		2		4		5		3	
	Agresividad	3		1		1		1		2		3	
Fuerza de la masculinidad clásica		50	3,33	38	2,53	49	3,27	49	3,27	46	3,07	41	2,73

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		The Man Who Shot Liberty Valance								Donovan's Reef			
		Tom Doniphon		Ransom Stoddard		Pompey		Liberty Valance		Michael Patrick "Guns" Donovan		Thomas Aloysius "Boats" Gilhooley	
Básicos	Fuerza	5	14	2	7	4	9	4	12	5	13	5	12
	Inteligencia	5		4		4		3		4		2	
	Competitividad	4		1		1		5		4		5	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	4	12	2	9	1	7	1	8	3	7	1	4
	Control de promiscuidad propia	4		4		5		2		2		1	
	Control de promiscuidad mujeres	4		3		1		5		2		2	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	5	15	2	7	3	8	5	15	4	11	2	6
	Necesidad de defensa	5		4		4		5		2		1	
	Visibilidad del poder	5		1		1		5		5		3	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	4	13	2	7	1	5	5	15	3	10	3	8
	Superioridad sobre los hombres	4		3		1		5		4		3	
	Organización jerárquica hombres	5		2		3		5		3		2	
Tensión	Pulsión	2	10	5	10	1	6	5	13	3	9	5	11
	Racionalidad	4		4		4		3		3		1	
	Agresividad	4		1		1		5		3		5	
Fuerza de la masculinidad clásica		64	4,27	40	2,67	35	2,33	63	4,20	50	3,33	41	2,73

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		Cheyenne Autumn											
		Capitán Archer		Secretario del Interior Schurz		Capitán Wessels		Red Shirt		Little Wolf		Dull Knife	
Básicos	Fuerza	3	8	4	11	3	8	3	10	4	11	4	11
	Inteligencia	3		5		1		2		5		4	
	Competitividad	2		2		4		5		2		3	
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	2	10	1	6	1	6	3	10	4	13	4	13
	Control de promiscuidad propia	4		4		3		3		5		5	
	Control de promiscuidad mujeres	4		1		2		4		4		4	
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	3	9	2	9	4	11	4	11	4	12	5	13
	Necesidad de defensa	3		2		4		4		4		4	
	Visibilidad del poder	3		5		3		3		4		4	
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	2	8	1	9	1	4	3	10	3	12	3	10
	Superioridad sobre los hombres	2		3		2		4		4		3	
	Organización jerárquica hombres	4		5		1		3		5		4	
Tensión	Pulsión	3	9	1	8	4	10	5	12	2	9	3	10
	Racionalidad	3		5		2		2		5		5	
	Agresividad	3		2		4		5		2		2	
Fuerza de la masculinidad clásica		44	2,93	43	2,87	39	2,60	53	3,53	57	3,80	57	3,80

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la masculinidad clásica</div> </div>		7 Women		Cáncer de la masculinidad clásica		
		Doctora Cartwright		Total	Media	Moda
Básicos	Fuerza	5	14	395	3,59	3
	Inteligencia	5		392	3,56	4
	Competitividad	4		298	2,71	2
Conciencia Paternidad	Conciencia paternidad	1	6	246	2,24	1
	Control de promiscuidad propia	4		335	3,05	4
	Control de promiscuidad mujeres	1		296	2,69	3
Conciencia poder	Conciencia de propiedad	1	8	304	2,76	2
	Necesidad de defensa	4		305	2,77	2
	Visibilidad del poder	3		346	3,15	3
Dominación	Superioridad sobre las mujeres	3	11	246	2,24	1
	Superioridad sobre los hombres	4		344	3,13	4
	Organización jerárquica hombres	4		322	2,93	4
Tensión	Pulsión	4	9	307	2,79	2
	Racionalidad	4		350	3,18	4
	Agresividad	1		271	2,46	1
Fuerza de la masculinidad clásica		48	3,20	4757	43,25	48

ANEXO IV

TABLA CUANTIFICACIÓN DE ATRIBUTOS DE LA HEROICIDAD

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div>		Straight Shooting		Bucking Broadway		The Iron Horse			
		Cheyenne Harry		Cheyenne Harry		Davy Brandon		Deroux	
Compromiso	Generosidad	5	9	5	8	4	12	1	3
	Sentido colectivo	1		1		4		1	
	Predisposición sacrificio continuado	3		2		4		1	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	3	9	3	9	5	12	4	11
	Extraordinarias cualidades mentales	3		3		3		3	
	Resistencia	3		3		4		4	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	4	11	4	13	1	3
	Ejemplaridad	3		2		4		1	
	Lealtad	5		5		5		1	
Sentido del destino	Liderazgo	2	9	2	10	4	13	4	8
	Misión	3		4		4		3	
	Éxito	4		4		5		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	11	4	11	4	12	3	11
	Astucia	4		3		3		5	
	Respuesta al desafío	3		4		5		3	
Carácter	Valentía	5	12	5	13	5	15	3	8
	Decisión	3		4		5		4	
	Sentido del riesgo	4		4		5		1	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	5	9	5	8	4	10	3	7
	Dimensión sobrenatural	2		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	2		2		5		3	
Fuerza de la heroicidad		71	3,38	70	3,33	87	4,14	51	2,43

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		3 Bad Men							
		Dan O'Malley		Mike Costigan		"Spade" Allen		"Bull" Stanley	
Compromiso	Generosidad	4	12	5	9	5	9	5	10
	Sentido colectivo	3		1		1		2	
	Predisposición sacrificio continuado	5		3		3		3	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	5	13	4	11	3	10	3	9
	Extraordinarias cualidades mentales	3		3		3		2	
	Resistencia	5		4		4		4	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	4	9	4	9	4	9
	Ejemplaridad	4		1		1		1	
	Lealtad	4		4		4		4	
Sentido del destino	Liderazgo	4	13	3	11	3	11	3	10
	Misión	4		5		5		4	
	Éxito	5		3		3		3	
Inteligencia práctica	Habilidad	3	10	5	13	4	11	4	11
	Astucia	3		5		4		4	
	Respuesta al desafío	4		3		3		3	
Carácter	Valentía	4	12	4	14	4	14	3	12
	Decisión	4		5		5		5	
	Sentido del riesgo	4		5		5		4	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	9	5	10	5	10	5	10
	Dimensión sobrenatural	1		2		2		2	
	Predisposición sacrificio extremo	5		3		3		3	
Fuerza de la heroicidad		81	3,86	77	3,67	74	3,52	71	3,38

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		Four Sons									
		Joseph "Dutch" Bernle		Johann Bernle		Franz Bernle		Andreas Bernle		Mayor von Stomm	
Compromiso	Generosidad	4	11	4	11	4	11	4	11	1	3
	Sentido colectivo	3		3		3		3		1	
	Predisposición sacrificio continuado	4		4		4		4		1	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	4	10	3	8	3	8	3	9	2	8
	Extraordinarias cualidades mentales	3		2		2		3		3	
	Resistencia	3		3		3		3		3	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	4	11	4	11	4	11	1	3
	Ejemplaridad	3		2		2		2		1	
	Lealtad	5		5		5		5		1	
Sentido del destino	Liderazgo	4	10	3	7	3	8	3	8	4	10
	Misión	4		3		3		3		4	
	Éxito	2		1		2		2		2	
Inteligencia práctica	Habilidad	3	9	3	9	3	9	3	9	4	10
	Astucia	2		2		2		2		3	
	Respuesta al desafío	4		4		4		4		3	
Carácter	Valentía	4	12	4	11	4	12	4	12	3	7
	Decisión	3		2		3		3		3	
	Sentido del riesgo	5		5		5		5		1	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	8	2	7	2	7	2	7	1	5
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	4		4		4		4		3	
Fuerza de la heroicidad		72	3,43	64	3,05	66	3,14	67	3,19	46	2,19

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div>		Hangman's House				The Black Watch		Arrowsmith		Flesh	
		Hogan		D'Arcy		Capitán King		Doctor Arrowsmith		Polakai	
Compromiso	Generosidad	4	10	1	3	4	12	4	11	3	6
	Sentido colectivo	2		1		4		3		1	
	Predisposición sacrificio continuado	4		1		4		4		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	5	13	2	9	5	14	3	12	5	9
	Extraordinarias cualidades mentales	4		4		4		4		1	
	Resistencia	4		3		5		5		3	
Ética	Predominancia de la moral	3	10	1	3	5	14	4	11	2	6
	Ejemplaridad	2		1		4		4		1	
	Lealtad	5		1		5		3		3	
Sentido del destino	Liderazgo	3	12	3	8	4	14	3	12	3	6
	Misión	5		4		5		5		2	
	Éxito	4		1		5		4		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	13	4	11	5	15	4	12	3	7
	Astucia	4		4		5		3		1	
	Respuesta al desafío	5		3		5		5		3	
Carácter	Valentía	5	15	2	7	5	15	4	12	3	9
	Decisión	5		4		5		4		2	
	Sentido del riesgo	5		1		5		4		4	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	4	11	3	7	2	8	2	7	3	7
	Dimensión sobrenatural	2		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	5		3		5		4		3	
Fuerza de la heroicidad		84	4,00	48	2,29	92	4,38	77	3,67	50	2,38

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		Pilgrimage		Doctor Bull		The Lost Patrol					
		Jimmy Jessop		Doctor Bull		Sargento		Sanders		Morelli	
Compromiso	Generosidad	3	8	5	13	4	12	3	8	2	8
	Sentido colectivo	2		4		4		2		4	
	Predisposición sacrificio continuado	3		4		4		3		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	3	10	3	11	4	11	3	7	2	6
	Extraordinarias cualidades mentales	3		4		3		2		3	
	Resistencia	4		4		4		2		1	
Ética	Predominancia de la moral	3	8	5	13	4	13	3	9	3	8
	Ejemplaridad	2		4		4		3		3	
	Lealtad	3		4		5		3		2	
Sentido del destino	Liderazgo	2	6	3	12	5	11	2	6	4	10
	Misión	3		5		4		3		5	
	Éxito	1		4		2		1		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	2	7	4	12	4	11	3	8	2	8
	Astucia	2		4		3		2		4	
	Respuesta al desafío	3		4		4		3		2	
Carácter	Valentía	2	7	3	11	4	13	3	8	2	11
	Decisión	2		4		4		2		5	
	Sentido del riesgo	3		4		5		3		4	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	7	4	9	1	6	3	7	4	9
	Dimensión sobrenatural	2		1		1		1		2	
	Predisposición sacrificio extremo	2		4		4		3		3	
Fuerza de la heroicidad		53	2,52	81	3,86	77	3,67	53	2,52	60	2,86

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		Judge Priest						The Whole Town's Talking			
		Juez Priest		Jerome Priest		Jeff Poindexter		Arthur Jones		"Killer" Mannion	
Compromiso	Generosidad	5	12	2	6	4	9	3	9	1	4
	Sentido colectivo	4		2		3		3		1	
	Predisposición sacrificio continuado	3		2		2		3		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	3	11	3	8	2	7	2	8	3	11
	Extraordinarias cualidades mentales	5		2		2		3		4	
	Resistencia	3		3		3		3		4	
Ética	Predominancia de la moral	5	13	3	9	3	9	3	9	1	3
	Ejemplaridad	4		2		2		2		1	
	Lealtad	4		4		4		4		1	
Sentido del destino	Liderazgo	4	11	2	9	1	5	2	10	4	6
	Misión	3		3		1		3		1	
	Éxito	4		4		3		5		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	12	3	9	4	8	2	6	3	11
	Astucia	5		3		3		2		4	
	Respuesta al desafío	3		3		1		2		4	
Carácter	Valentía	4	9	2	7	1	4	2	7	3	10
	Decisión	4		2		2		3		5	
	Sentido del riesgo	1		3		1		2		2	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	4	8	3	7	3	5	2	5	5	10
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	3		3		1		2		4	
Fuerza de la heroicidad		76	3,62	55	2,62	47	2,24	54	2,57	55	2,62

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div>		The Informer		Steamboat' Round the Bend		The Prisoner of Shark Island		The Hurricane			
		"Gypo" Nolan		Doctor John Pearly		Doctor Mudd		Terangi		Gobernador De Laage	
Compromiso	Generosidad	2	4	4	10	5	14	4	12	2	10
	Sentido colectivo	1		3		4		4		4	
	Predisposición sacrificio continuado	1		3		5		4		4	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	5	8	3	10	3	12	5	11	3	8
	Extraordinarias cualidades mentales	1		4		4		2		3	
	Resistencia	2		3		5		4		2	
Ética	Predominancia de la moral	2	4	4	9	5	14	4	12	3	7
	Ejemplaridad	1		1		4		3		2	
	Lealtad	1		4		5		5		2	
Sentido del destino	Liderazgo	1	7	4	11	4	13	2	10	4	9
	Misión	4		3		5		4		3	
	Éxito	2		4		4		4		2	
Inteligencia práctica	Habilidad	2	6	4	11	4	11	3	8	3	8
	Astucia	2		4		3		1		3	
	Respuesta al desafío	2		3		4		4		2	
Carácter	Valentía	2	6	4	9	4	13	4	13	3	10
	Decisión	2		3		4		4		4	
	Sentido del riesgo	2		2		5		5		3	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	4	9	5	9	3	8	5	11	2	6
	Dimensión sobrenatural	2		1		2		2		2	
	Predisposición sacrificio extremo	3		3		3		4		2	
Fuerza de la heroicidad		44	2,10	69	3,29	85	4,05	77	3,67	58	2,76

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div>		Stagecoach									
		Ringo Kid		“Doc” Boone		Hatfield		Marshal Curly Wilcox		Samuel Peacock	
Compromiso	Generosidad	5	11	4	9	3	6	3	10	3	7
	Sentido colectivo	3		3		1		3		2	
	Predisposición sacrificio continuado	3		2		2		4		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	5	13	2	7	3	10	4	11	1	4
	Extraordinarias cualidades mentales	3		3		4		3		2	
	Resistencia	5		2		3		4		1	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	3	8	3	8	4	12	2	7
	Ejemplaridad	3		2		3		4		2	
	Lealtad	5		3		2		4		3	
Sentido del destino	Liderazgo	3	13	2	5	2	4	4	11	1	3
	Misión	5		2		1		3		1	
	Éxito	5		1		1		4		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	5	13	4	10	4	12	3	10	1	5
	Astucia	4		3		4		3		1	
	Respuesta al desafío	4		3		4		4		3	
Carácter	Valentía	5	14	3	10	4	12	4	11	2	4
	Decisión	5		3		4		4		1	
	Sentido del riesgo	4		4		4		3		1	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	4	8	3	6	3	8	2	6	1	3
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	3		2		4		3		1	
Fuerza de la heroicidad		84	4,00	55	2,62	60	2,86	71	3,38	33	1,57

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		Young Mr. Lincoln		Drums Along the Mohawk		The Grapes of Wrath					
		Abraham Lincoln		Gilbert Martin		Tom Joad		Casey		Pa'Joad	
Compromiso	Generosidad	3	11	3	11	3	11	4	11	3	9
	Sentido colectivo	4		4		4		4		2	
	Predisposición sacrificio continuado	4		4		4		3		4	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	4	14	4	13	4	12	3	10	2	7
	Extraordinarias cualidades mentales	5		4		3		4		1	
	Resistencia	5		5		5		3		4	
Ética	Predominancia de la moral	4	10	4	12	3	9	4	10	2	7
	Ejemplaridad	3		4		3		3		2	
	Lealtad	3		4		3		3		3	
Sentido del destino	Liderazgo	5	14	4	12	3	9	4	11	1	3
	Misión	5		4		4		5		1	
	Éxito	4		4		2		2		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	5	13	5	11	4	10	3	8	2	6
	Astucia	5		3		3		2		2	
	Respuesta al desafío	3		3		3		3		2	
Carácter	Valentía	4	10	4	12	4	11	3	10	2	4
	Decisión	3		4		4		3		1	
	Sentido del riesgo	3		4		3		4		1	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	4	9	3	7	5	10	4	8	2	4
	Dimensión sobrenatural	2		1		2		2		1	
	Predisposición sacrificio extremo	3		3		3		2		1	
Fuerza de la heroicidad		81	3,86	78	3,71	72	3,43	68	3,24	40	1,90

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		The Long Voyage Home					
		Ole Olsen		Aloysius Driscoll		Smitty Smith	
Compromiso	Generosidad	4	12	4	12	3	10
	Sentido colectivo	4		4		3	
	Predisposición sacrificio continuado	4		4		4	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	4	10	3	12	3	10
	Extraordinarias cualidades mentales	2		4		3	
	Resistencia	4		5		4	
Ética	Predominancia de la moral	3	10	4	12	3	9
	Ejemplaridad	2		3		2	
	Lealtad	5		5		4	
Sentido del destino	Liderazgo	1	7	4	7	2	5
	Misión	3		2		2	
	Éxito	3		1		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	2	7	3	10	3	9
	Astucia	1		3		3	
	Respuesta al desafío	4		4		3	
Carácter	Valentía	4	10	4	11	3	10
	Decisión	2		3		4	
	Sentido del riesgo	4		4		3	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	8	4	9	4	10
	Dimensión sobrenatural	1		1		2	
	Predisposición sacrificio extremo	4		4		4	
Fuerza de la heroicidad		64	3,05	73	3,48	63	3,00

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		Tobacco Road							
		Jeeter Lester		Dude Lester		Tim Harmon		Lov Bensey	
Compromiso	Generosidad	2	7	1	4	3	9	1	4
	Sentido colectivo	3		2		3		2	
	Predisposición sacrificio continuado	2		1		3		1	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	2	8	1	4	3	9	5	10
	Extraordinarias cualidades mentales	3		1		3		2	
	Resistencia	3		2		3		3	
Ética	Predominancia de la moral	2	6	1	3	4	11	1	3
	Ejemplaridad	1		1		4		1	
	Lealtad	3		1		3		1	
Sentido del destino	Liderazgo	3	7	1	3	3	10	1	3
	Misión	3		1		4		1	
	Éxito	1		1		3		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	2	6	1	3	2	8	1	4
	Astucia	3		1		3		2	
	Respuesta al desafío	1		1		3		1	
Carácter	Valentía	2	5	1	4	3	8	2	5
	Decisión	2		2		3		2	
	Sentido del riesgo	1		1		2		1	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	5	8	5	8	3	6	5	7
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	2		2		2		1	
Fuerza de la heroicidad		47	2,24	29	1,38	61	2,90	36	1,71

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div>		How Green Was My Valley						They Were Expendable			
		Clérigo Mr. Gruffydd		Gwilym Morgan		Huw Morgan		Teniente Brickley		Teniente "Rusty" Ryan	
Compromiso	Generosidad	4	13	5	15	5	13	4	13	3	12
	Sentido colectivo	5		5		5		4		4	
	Predisposición sacrificio continuado	4		5		3		5		5	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	3	11	4	12	2	7	3	12	4	12
	Extraordinarias cualidades mentales	4		3		2		4		3	
	Resistencia	4		5		3		5		5	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	4	13	4	12	4	14	4	13
	Ejemplaridad	4		4		3		5		4	
	Lealtad	4		5		5		5		5	
Sentido del destino	Liderazgo	5	12	5	10	2	8	5	13	5	13
	Misión	5		3		4		5		5	
	Éxito	2		2		2		3		3	
Inteligencia práctica	Habilidad	3	9	4	10	2	7	5	13	4	12
	Astucia	3		3		1		4		3	
	Respuesta al desafío	3		3		4		4		5	
Carácter	Valentía	3	10	4	11	4	14	5	14	5	15
	Decisión	4		3		5		4		5	
	Sentido del riesgo	3		4		5		5		5	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	7	3	7	4	9	2	7	4	10
	Dimensión sobrenatural	2		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	2		3		4		4		5	
Fuerza de la heroicidad		74	3,52	78	3,71	70	3,33	86	4,10	87	4,14

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		My Darling Clementine				The Fugitive					
		Wyatt Earp		"Doc" Holliday		Sacerdote fugitivo		Teniente de policía		El Gringo	
Compromiso	Generosidad	3	9	3	7	5	14	2	8	4	7
	Sentido colectivo	3		1		4		3		1	
	Predisposición sacrificio continuado	3		3		5		3		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	4	12	4	11	2	9	3	10	4	11
	Extraordinarias cualidades mentales	4		3		2		3		4	
	Resistencia	4		4		5		4		3	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	3	9	4	12	3	10	2	6
	Ejemplaridad	4		2		3		3		1	
	Lealtad	4		4		5		4		3	
Sentido del destino	Liderazgo	4	12	3	6	3	11	4	12	3	8
	Misión	4		2		5		5		2	
	Éxito	4		1		3		3		3	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	13	4	13	2	8	3	10	4	12
	Astucia	5		4		2		4		4	
	Respuesta al desafío	4		5		4		3		4	
Carácter	Valentía	4	13	4	12	2	11	3	8	5	10
	Decisión	5		4		4		3		2	
	Sentido del riesgo	4		4		5		2		3	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	8	4	9	3	8	2	6	5	11
	Dimensión sobrenatural	1		1		2		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	4		4		3		3		5	
Fuerza de la heroicidad		79	3,76	67	3,19	73	3,48	64	3,05	65	3,10

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div>		Fort Apache				Three Goodfathers							
		Capitán Kirby York		Teniente Coronel Thursday		Robert Marmaduke Hightower		William Kearney "The Abilene Kid"		Pedro "Pete" Fuerte		Alguacil Buck Sweet	
Compromiso	Generosidad	2	8	3	11	5	12	5	12	5	12	3	10
	Sentido colectivo	2		4		3		3		3		4	
	Predisposición sacrificio continuado	4		4		4		4		4		3	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	3	9	4	12	5	13	3	8	4	10	4	12
	Extraordinarias cualidades mentales	3		4		3		2		2		4	
	Resistencia	3		4		5		3		4		4	
Ética	Predominancia de la moral	2	7	4	14	5	12	5	12	5	12	4	12
	Ejemplaridad	3		5		3		3		3		4	
	Lealtad	2		5		4		4		4		4	
Sentido del destino	Liderazgo	4	9	5	11	4	12	2	8	2	8	4	11
	Misión	4		3		4		4		4		3	
	Éxito	1		3		4		2		2		4	
Inteligencia práctica	Habilidad	3	9	4	12	3	10	3	9	3	10	4	11
	Astucia	2		4		3		2		3		4	
	Respuesta al desafío	4		4		4		4		4		3	
Carácter	Valentía	4	13	4	12	5	15	5	15	5	15	4	11
	Decisión	5		4		5		5		5		4	
	Sentido del riesgo	4		4		5		5		5		3	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	8	3	7	4	10	4	10	4	10	2	6
	Dimensión sobrenatural	1		1		2		2		2		1	
	Predisposición sacrificio extremo	4		3		4		4		4		3	
Fuerza de la heroicidad		63	3,00	79	3,76	84	4,00	74	3,52	77	3,67	73	3,48

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		She Wore a Yellow Ribbon		When Willie Comes Marching Home	
		Capitán Brittles		William "Bill" Kluggs	
Compromiso	Generosidad	5	14	4	9
	Sentido colectivo	5		3	
	Predisposición sacrificio continuado	4		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	4	14	3	9
	Extraordinarias cualidades mentales	5		3	
	Resistencia	5		3	
Ética	Predominancia de la moral	5	15	3	9
	Ejemplaridad	5		2	
	Lealtad	5		4	
Sentido del destino	Liderazgo	5	12	2	10
	Misión	3		4	
	Éxito	4		4	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	13	3	9
	Astucia	5		2	
	Respuesta al desafío	4		4	
Carácter	Valentía	5	13	4	9
	Decisión	4		2	
	Sentido del riesgo	4		3	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	4	9	3	7
	Dimensión sobrenatural	1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	4		3	
Fuerza de la heroicidad		90	4,29	62	2,95

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		Wagon Master							
		Travis Blue		Sandy Owens		Elder Wiggs		Shiloh Clegg	
Compromiso	Generosidad	4	10	4	10	4	14	1	5
	Sentido colectivo	3		3		5		2	
	Predisposición sacrificio continuado	3		3		5		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	3	10	3	10	4	12	3	9
	Extraordinarias cualidades mentales	3		3		3		3	
	Resistencia	4		4		5		3	
Ética	Predominancia de la moral	4	11	4	11	5	14	1	5
	Ejemplaridad	3		3		4		1	
	Lealtad	4		4		5		3	
Sentido del destino	Liderazgo	4	12	3	11	5	15	4	8
	Misión	4		4		5		2	
	Éxito	4		4		5		2	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	12	4	12	3	10	3	11
	Astucia	4		4		3		4	
	Respuesta al desafío	4		4		4		4	
Carácter	Valentía	4	11	4	11	4	12	3	9
	Decisión	3		3		4		4	
	Sentido del riesgo	4		4		4		2	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	8	3	8	3	6	4	8
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	4		4		2		3	
Fuerza de la heroicidad		74	3,52	73	3,48	83	3,95	55	2,62

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		Rio Grande				The Quiet Man					
		Teniente Coronel Kirby Yorke		Recluta Jeff Yorke		Sean Thornton		Michaelleen Oge Flynn		Squire "Red" Will Danaher	
Compromiso	Generosidad	4	11	3	9	3	10	3	9	1	5
	Sentido colectivo	3		2		3		3		2	
	Predisposición sacrificio continuado	4		4		4		3		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	5	14	3	9	5	13	2	9	4	11
	Extraordinarias cualidades mentales	4		3		3		4		3	
	Resistencia	5		3		5		3		4	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	3	9	3	10	3	10	1	4
	Ejemplaridad	4		2		3		3		2	
	Lealtad	4		4		4		4		1	
Sentido del destino	Liderazgo	5	12	2	8	3	10	3	8	3	9
	Misión	3		2		3		2		3	
	Éxito	4		4		4		3		3	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	11	3	10	4	11	4	11	3	9
	Astucia	3		2		3		4		3	
	Respuesta al desafío	4		5		4		3		3	
Carácter	Valentía	5	14	5	13	4	12	3	9	3	9
	Decisión	5		4		4		4		4	
	Sentido del riesgo	4		4		4		2		2	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	7	4	9	4	8	4	7	4	6
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	3		4		3		2		1	
Fuerza de la heroicidad		81	3,86	67	3,19	74	3,52	63	3,00	53	2,52

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		What Price Glory?				The Sun Shines Bright		Mogambo			
		Capitán Flagg		Primer Sargento Quirt		Juez Priest		Victor Marswell		Donald Nordley	
Compromiso	Generosidad	3	8	3	8	5	12	3	8	1	4
	Sentido colectivo	3		3		4		2		1	
	Predisposición sacrificio continuado	2		2		3		3		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	4	11	3	10	2	9	4	11	2	6
	Extraordinarias cualidades mentales	3		3		4		3		2	
	Resistencia	4		4		3		4		2	
Ética	Predominancia de la moral	3	10	3	10	4	12	3	8	3	5
	Ejemplaridad	3		3		4		2		1	
	Lealtad	4		4		4		3		1	
Sentido del destino	Liderazgo	4	10	4	9	4	10	4	10	2	5
	Misión	3		2		3		2		1	
	Éxito	3		3		3		4		2	
Inteligencia práctica	Habilidad	3	10	3	10	3	11	4	11	1	4
	Astucia	3		3		5		4		2	
	Respuesta al desafío	4		4		3		3		1	
Carácter	Valentía	4	12	4	11	4	10	4	10	2	5
	Decisión	4		3		3		3		2	
	Sentido del riesgo	4		4		3		3		1	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	8	3	7	3	6	4	9	3	6
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	4		3		2		4		2	
Fuerza de la heroicidad		69	3,29	65	3,10	70	3,33	67	3,19	35	1,67

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		The Long Gray Line		The Searchers							
		Martin Maher		Ethan		Martin		Capitán Clayton		Scar	
Compromiso	Generosidad	4	13	2	8	4	13	4	10	2	8
	Sentido colectivo	5		1		4		4		5	
	Predisposición sacrificio continuado	4		5		5		2		1	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	2	6	5	14	4	12	3	8	5	11
	Extraordinarias cualidades mentales	1		4		3		3		3	
	Resistencia	3		5		5		2		3	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	2	8	4	12	4	11	2	8
	Ejemplaridad	3		2		3		3		2	
	Lealtad	5		4		5		4		4	
Sentido del destino	Liderazgo	4	11	4	12	2	11	4	10	5	10
	Misión	4		5		5		4		4	
	Éxito	3		3		4		2		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	2	5	5	15	4	9	3	9	5	12
	Astucia	1		5		2		3		5	
	Respuesta al desafío	2		5		3		3		2	
Carácter	Valentía	2	5	5	14	5	13	4	10	5	12
	Decisión	1		5		5		3		3	
	Sentido del riesgo	2		4		3		3		4	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	2	5	5	9	3	6	1	5	2	6
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	2		3		2		3		3	
Fuerza de la heroicidad		57	2,71	80	3,81	76	3,62	63	3,00	67	3,19

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		The Wings of Eagles		The Last Hurrah				Gideon's Day	
		Frank Wead		Alcalde Skeffington		Caulfiel		Inspector Jefe Gideon	
Compromiso	Generosidad	2	10	4	12	3	8	4	12
	Sentido colectivo	3		3		2		3	
	Predisposición sacrificio continuado	5		5		3		5	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	4	12	3	13	3	9	3	13
	Extraordinarias cualidades mentales	3		5		4		5	
	Resistencia	5		5		2		5	
Ética	Predominancia de la moral	3	10	3	12	3	10	4	13
	Ejemplaridad	3		4		3		5	
	Lealtad	4		5		4		4	
Sentido del destino	Liderazgo	4	10	5	11	2	7	5	12
	Misión	3		4		3		3	
	Éxito	3		2		2		4	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	12	4	13	3	8	5	13
	Astucia	3		5		2		4	
	Respuesta al desafío	5		4		3		4	
Carácter	Valentía	5	13	3	10	3	7	4	10
	Decisión	3		4		2		3	
	Sentido del riesgo	5		3		2		3	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	5	10	4	7	3	6	2	6
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	4		2		2		3	
Fuerza de la heroicidad		77	3,67	78	3,71	55	2,62	79	3,76

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		The Horse Soldiers				Sargeant Rutledge				Two Rode Together			
		Coronel Marlowe		Cirujano Jefe Kendall		Sargento Rutledge		Teniente Cantrell		Alguacil McCabe		Teniente Gary	
Compromiso	Generosidad	4	12	4	12	5	15	3	11	3	8	4	11
	Sentido colectivo	4		3		5		4		2		3	
	Predisposición sacrificio continuado	4		5		5		4		3		4	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	5	14	3	12	5	13	3	10	3	11	4	12
	Extraordinarias cualidades mentales	4		4		3		4		5		4	
	Resistencia	5		5		5		3		3		4	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	4	12	5	15	4	13	3	8	4	11
	Ejemplaridad	4		4		5		5		2		4	
	Lealtad	4		4		5		4		3		3	
Sentido del destino	Liderazgo	5	13	3	11	5	12	4	11	4	11	4	9
	Misión	4		4		4		3		3		3	
	Éxito	4		4		3		4		4		2	
Inteligencia práctica	Habilidad	5	14	5	13	4	11	4	12	4	13	3	10
	Astucia	4		3		3		4		5		3	
	Respuesta al desafío	5		5		4		4		4		4	
Carácter	Valentía	5	15	5	15	5	15	4	12	3	8	4	12
	Decisión	5		5		5		4		3		4	
	Sentido del riesgo	5		5		5		4		2		4	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	3	7	4	8	2	6	2	6	5	9	3	7
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	3		3		3		3		3		3	
Fuerza de la heroicidad		87	4,14	83	3,95	87	4,14	75	3,57	68	3,24	72	3,43

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div>		The Man Who Shot Liberty Valance								Donovan's Reef			
		Tom Doniphon		Ransom Stoddard		Pompey		Liberty Valance		Michael Patrick "Guns" Donovan		Thomas Aloysius "Boats" Gilhooley	
Compromiso	Generosidad	4	12	4	11	5	12	11	13	3	10	3	8
	Sentido colectivo	3		4		2		1		4		3	
	Predisposición sacrificio continuado	5		3		5		1		3		2	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	5	13	2	10	5	13	4	9	5	11	5	10
	Extraordinarias cualidades mentales	3		4		3		3		3		2	
	Resistencia	5		4		5		2		3		3	
Ética	Predominancia de la moral	3	11	5	14	4	13	1	3	4	11	2	8
	Ejemplaridad	3		4		4		1		3		2	
	Lealtad	5		5		5		1		4		4	
Sentido del destino	Liderazgo	4	11	4	13	2	8	5	8	4	10	2	5
	Misión	4		5		4		2		3		1	
	Éxito	3		4		2		1		3		2	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	12	2	10	4	12	4	11	4	11	3	10
	Astucia	4		3		4		4		3		3	
	Respuesta al desafío	4		5		4		3		4		4	
Carácter	Valentía	4	12	5	14	4	14	3	9	3	9	3	7
	Decisión	4		5		5		4		3		1	
	Sentido del riesgo	4		4		5		2		3		3	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	4	9	4	9	1	4	5	10	4	9	5	10
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	4		4		2		4		4		4	
Fuerza de la heroicidad		80	3,81	81	3,86	76	3,62	63	3,00	71	3,38	58	2,76

<div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div>		Cheyenne Autumn											
		Capitán Archer		Secretario del Interior Schurz		Capitán Wessels		Red Shirt		Little Wolf		Dull Knife	
Compromiso	Generosidad	4	11	3	9	2	7	5	15	4	14	3	13
	Sentido colectivo	3		3		2		5		5		5	
	Predisposición sacrificio continuado	4		3		3		5		5		5	
Cualidades extraordinarias	Potencia física	3	10	2	9	3	7	3	12	3	11	4	10
	Extraordinarias cualidades mentales	3		4		2		4		3		1	
	Resistencia	4		3		2		5		5		5	
Ética	Predominancia de la moral	4	12	4	12	4	10	4	14	4	14	3	10
	Ejemplaridad	4		4		2		5		5		2	
	Lealtad	4		4		4		5		5		5	
Sentido del destino	Liderazgo	5	9	5	10	4	7	5	11	5	11	3	9
	Misión	3		4		2		5		5		5	
	Éxito	1		1		1		1		1		1	
Inteligencia práctica	Habilidad	4	11	3	11	2	7	3	12	3	12	3	11
	Astucia	3		4		2		4		4		3	
	Respuesta al desafío	4		4		3		5		5		5	
Carácter	Valentía	5	14	4	11	3	9	4	13	5	14	5	15
	Decisión	5		4		3		4		4		5	
	Sentido del riesgo	4		3		3		5		5		5	
Grandeza de espíritu	Rebeldía	4	8	4	7	2	5	4	8	4	8	4	9
	Dimensión sobrenatural	1		1		1		1		1		1	
	Predisposición sacrificio extremo	3		2		2		3		3		4	
Fuerza de la heroicidad		75	3,57	69	3,29	52	2,48	85	4,05	84	4,00	77	3,67

<div> <div>Películas y personajes</div> <div>Atributos de la heroicidad</div> </div>		7 Women		Cárcer de la heroicidad		
		Doctora Cartwright		Total	Media	Moda
Compromiso	Generosidad	5	13	388	3,53	4
	Sentido colectivo	3		329	2,99	3
	Predisposición sacrificio continuado	5		370	3,36	4
Cualidades extraordinarias	Potencia física	3	12	377	3,43	3
	Extraordinarias cualidades mentales	5		345	3,14	3
	Resistencia	4		410	3,73	3
Ética	Predominancia de la moral	5	15	376	3,42	4
	Ejemplaridad	5		315	2,86	3
	Lealtad	5		419	3,81	4
Sentido del destino	Liderazgo	5	13	376	3,42	4
	Misión	4		378	3,44	4
	Éxito	4		298	2,71	4
Inteligencia práctica	Habilidad	5	15	376	3,42	4
	Astucia	5		353	3,21	3
	Respuesta al desafío	5		393	3,57	4
Carácter	Valentía	5	15	411	3,74	4
	Decisión	5		399	3,63	4
	Sentido del riesgo	5		387	3,52	4
Grandeza de espíritu	Rebeldía	5	11	374	3,40	4
	Dimensión sobrenatural	2		131	1,19	1
	Predisposición sacrificio extremo	4		345	3,14	3
Fuerza de la heroicidad		94	4,48	7550	68,64	77

ANEXO V

TABLA RESUMEN

Película	Personaje	Fuerza de la masculinidad		Fuerza de la heroicidad		Masculinidad clásica	
Straight Shooting	Cheyenne Harry	55	2,62	71	3,38	36	2,40
Bucking Broadway	Cheyenne Harry	51	2,43	70	3,33	33	2,20
The Iron Horse	Davy Brandon	63	3,00	87	4,14	48	3,20
	Deroux	64	3,05	51	2,43	58	3,87
3 Bad Men	Dan O'Malley	63	3,00	81	3,86	46	3,07
	Mike Costigan	56	2,67	77	3,67	39	2,60
	Spade Allen	54	2,57	74	3,52	37	2,47
	Bull Stanley	55	2,62	71	3,38	37	2,47
Four Sons	Joseph "Dutch" Bernle	49	2,33	72	3,43	30	2,00
	Johann Bernle	48	2,29	64	3,05	29	1,93
	Franz Bernle	48	2,29	66	3,14	29	1,93
	Andreas Bernle	47	2,24	67	3,19	29	1,93
	Mayor von Stomm	60	2,86	46	2,19	54	3,60
Hangman's House	Hogan	66	3,14	84	4,00	53	3,53
	D'Arcy	64	3,05	48	2,29	56	3,73
The Black Watch	Capitán King	61	2,90	92	4,38	43	2,87
Arrowsmith	Doctor Arrowsmith	67	3,19	77	3,67	50	3,33
Flesh	Polakai	70	3,33	50	2,38	53	3,53
Pilgrimage	Jimmy Jessop	48	2,29	53	2,52	31	2,07
Doctor Bull	Doctor Bull	57	2,71	81	3,86	34	2,27
The Lost Patrol	Sargento	53	2,52	77	3,67	39	2,60
	Sanders	42	2,00	53	2,52	31	2,07
	Morelli	52	2,48	60	2,86	40	2,67
Judge Priest	Juez Priest	63	3,00	76	3,62	39	2,60
	Jerome Priest	42	2,00	55	2,62	30	2,00
	Jeff Poindexter	56	2,67	47	2,24	33	2,20
The Whole Town's Talking	Arthur Jones	49	2,33	54	2,57	28	1,87
	Killer Mannion	66	3,14	55	2,62	59	3,93
The Informer	Gypo Nolan	62	2,95	44	2,10	44	2,93
Steamboat' Round the Bend	Doctor John Pearly	58	2,76	69	3,29	37	2,73
The Prisoner of Shark Island	Doctor Mudd	60	2,86	85	4,05	41	2,73

Película	Personaje	Fuerza de la masculinidad		Fuerza de la heroicidad		Masculinidad clásica	
The Hurricane	Terangi	67	3,19	77	3,67	43	2,87
	Gobernador De Laage	72	3,43	58	2,76	59	3,93
Stagecoach	Ringo Kid	66	3,14	84	4,00	48	3,20
	"Doc" Boone	51	2,43	55	2,62	28	1,87
	Hatfield	65	3,10	60	2,86	52	3,47
	Marshal Curly Wilcox	57	2,71	71	3,38	43	2,87
	Samuel Peacock	50	2,38	33	1,57	30	2,00
Young Mr. Lincoln	Abraham Lincoln	65	3,10	81	3,86	45	3,00
Drums Along the Mohawk	Gilbert Martin	71	3,38	78	3,71	52	3,47
The Grapes of Wrath	Tom Joad	54	2,57	72	3,43	39	2,60
	Casey	54	2,57	68	3,24	34	2,27
	Pa'Joad	49	2,33	40	1,90	33	2,20
The Long Voyage Home	Ole Olsen	47	2,24	64	3,05	31	2,07
	Aloysius Driscoll	50	2,38	73	3,48	35	2,33
	Smitty Smith	40	1,90	63	3,00	27	1,80
Tobacco Road	Jeeter Lester	47	2,24	47	2,24	34	2,27
	Dude Lester	44	2,10	29	1,38	33	2,20
	Tim Harmon	50	2,38	61	2,90	34	2,27
	Lov Bensey	55	2,62	36	1,71	46	3,07
How Green Was My Valley	Clérigo Mr. Gruffydd	70	3,33	74	3,52	48	3,20
	Gwilym Morgan	73	3,48	78	3,71	50	3,33
	Huw Morgan	64	3,05	70	3,33	35	2,33
They Were Expendable	Teniente Brickley	53	2,52	86	4,10	39	2,60
	Teniente "Rusty" Ryan	53	2,52	87	4,14	41	2,73
My Darling Clementine	Wyatt Earp	65	3,10	79	3,76	51	3,40
	"Doc" Holliday	53	2,52	67	3,19	43	2,87
The Fugitive	Sacerdote fugitivo	51	2,43	73	3,48	30	2,00
	Teniente de policía	58	2,76	64	3,05	48	3,20
	El Gringo	50	2,38	65	3,10	37	2,47
Fort Apache	Capitán Kirby York	56	2,67	63	3,00	42	2,80
	Teniente Coronel Thursday	71	3,38	79	3,76	62	4,13

Película	Personaje	Fuerza de la masculinidad		Fuerza de la heroicidad		Masculinidad clásica	
Three Goodfathers	Robert Marmaduke Hightower	59	2,81	84	4,00	37	2,47
	William Kearney "The Abilene Kid"	55	2,62	74	3,52	32	2,13
	Pedro "Pete" Fuerte	55	2,62	77	3,67	32	2,13
	Alguacil Buck Sweet	67	3,19	73	3,48	47	3,13
She Wore a Yellow Ribbon	Capitán Brittles	68	3,24	90	4,29	48	3,20
When Willie Comes Marching Home	William "Bill" Kluggs	43	2,05	62	2,95	26	1,73
Wagon Master	Travis Blue	52	2,48	74	3,52	36	2,40
	Sandy Owens	50	2,38	73	3,48	34	2,27
	Elder Wiggs	68	3,24	83	3,95	49	3,27
	Shiloh Clegg	75	3,57	55	2,62	62	4,13
Rio Grande	Teniente Coronel Kirby Yorke	70	3,33	81	3,86	56	3,73
	Recluta Jeff Yorke	56	2,67	67	3,19	38	2,53
The Quiet Man	Sean Thornton	73	3,48	74	3,52	52	3,47
	Michaelleen Oge Flynn	61	2,90	63	3,00	44	2,93
	Squire "Red" Will Danaher	76	3,62	53	2,52	63	4,20
What Price Glory?	Capitán Flagg	75	3,57	69	3,29	57	3,80
	Primer Sargento Quirt	65	3,10	65	3,10	45	3,00
The Sun Shines Bright	Juez Priest	68	3,24	70	3,33	47	3,13
Mogambo	Victor Marswell	66	3,14	67	3,19	51	3,40
	Donald Nordley	60	2,86	35	1,67	45	3,00
The Long Gray Line	Martin Maher	63	3,00	57	2,71	42	2,80
The Searchers	Ethan	70	3,33	80	3,81	60	4,00
	Martin	63	3,00	76	3,62	38	2,53
	Capitán Clayton	63	3,00	63	3,00	49	3,27
	Scar	73	3,48	67	3,19	60	4,00
The Wings of Eagles	Frank Wead	68	3,24	77	3,67	54	3,60
The Last Hurrah	Alcalde Skeffington	66	3,14	78	3,71	48	3,20
	Caulfiel	52	2,48	55	2,62	34	2,27
Gideon's Day	Inspector Jefe Gideon	64	3,05	79	3,76	46	3,07
The Horse Soldiers	Coronel Marlowe	65	3,10	87	4,14	50	3,33
	Cirujano Jefe Kendall	55	2,62	83	3,95	38	2,53

Película	Personaje	Fuerza de la masculinidad		Fuerza de la heroicidad		Masculinidad clásica	
Sargeant Rutledge	Sargento Rutledge	70	3,33	87	4,14	49	3,27
	Teniente Cantrell	63	3,00	75	3,57	49	3,27
Two Ride Together	Alguacil McCabe	62	2,95	68	3,24	46	3,07
	Teniente Gary	58	2,76	72	3,43	41	2,73
The Man Who Shot Liberty Valance	Tom Doniphon	79	3,76	80	3,81	64	4,27
	Ransom Stoddard	64	3,05	81	3,86	40	2,67
	Pompey	56	2,67	76	3,62	35	2,33
	Liberty Valance	72	3,43	63	3,00	63	4,20
Donovan's Reef	Michael Patrick "Guns" Donovan	66	3,14	71	3,38	50	3,33
	Thomas Aloysius "Boats" Gilhooley	54	2,57	58	2,76	41	2,73
Cheyenne Autumm	Capitán Archer	66	3,14	75	3,57	44	2,93
	Secretario del Interior Schurz	59	2,81	69	3,29	43	2,87
	Capitán Wessels	52	2,48	52	2,48	39	2,60
	Red Shirt	69	3,29	85	4,05	53	3,53
	Little Wolf	75	3,57	84	4,00	57	3,80
	Dull Knife	73	3,48	77	3,67	57	3,80
7 Women	Doctora Cartwright	74	3,52	94	4,48	48	3,20
Total		6596		7550		4757	
Media		59,96	2,86	68,64	3,27	43,25	2,89
Moda		63		77		48	

